

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



RAIANA DE FREITAS PALUDO

**PIRATAS AO MAR: REFLEXÕES SOBRE
A EXPERIÊNCIA DA PRÁTICA
PEDAGÓGICA TEATRAL A PARTIR DO
CORPO-VOZ E DA COMICIDADE**

NATAL/RN

2018



RAIANA DE FREITAS PALUDO

**PIRATAS AO MAR: REFLEXÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA DA PRÁTICA
PEDAGÓGICA TEATRAL A PARTIR DO CORPO-VOZ E DA COMICIDADE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Interfaces da cena: Políticas, performances, cultura e espaço.

Orientador: Prof.º Dr.º André Carrico.

NATAL – RN
2018

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes – DEART

Paludo, Raiana de Freitas.

Piratas ao mar: reflexões sobre a experiência da prática pedagógica teatral a partir do corpo-voz e da comicidade / Raiana de Freitas Paludo. - 2018.

97 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2018.

Orientador: Prof. Dr. André Carrico.

1. Comicidade. 2. Corpo. 3. Voz. 4. Pedagogia teatral. I. Carrico, André. II. Título.

RN/UF/BS-DEART

CDU 792.02

RAIANA DE FREITAS PALUDO

**PIRATAS AO MAR: REFLEXÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA DA PRÁTICA
PEDAGÓGICA TEATRAL A PARTIR DO CORPO-VOZ E DA COMICIDADE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr.º André Carrico
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Profª. Drª. Melissa dos Santos Lopes
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Profª. Drª. Barbara Biscaro
(Universidade do Estado de Santa Catarina)

Profª. Drª. Elane Fátima Simões
(Instituto Federal do Rio Grande do Norte/CNAT)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, minha mãe Delma, meu pai Derli, meus irmãos Jerônimo e Gabriel, que me ensinaram a dividir tudo na vida, a atenção, as balas, os copos de suco, as brincadeiras e o castigo. E com isso aprendi também a dividir meu conhecimento e meu amor a todos que cruzaram comigo durante essa navegação, a todos que me deram uma ou mais pistas de como eu poderia encontrar o tão almejado tesouro.

Agradeço aos professores responsáveis pelos primeiros rabiscos de um mapa que na época nem sabia ser possível construir: Pablo, Mariane, Silvana, Cândice, Tati e Daniel.

Agradeço ao meu orientador, professor André, por ser um Pirata que me ajudou a desvendar os pontilhados do meu trajeto, me apontando os pontos de maré agitada que eu deveria evitar e como eu poderia navegar de forma mais tranquila, respeitando meu tempo e meu espaço.

Agradeço a Júnior, o pirata-confidente, que conhece bem cada tempestade que passei, pois ele estava ao meu lado para me ajudar a mudar de direção sempre que fosse preciso. Gratidão.

Agradeço as professoras-piratas Bárbara, Elane e Melissa que aceitaram embarcar nesta aventura e compartilhar seus pingentes em formato de contribuições para a composição desta dissertação.

Agradeço aos meus colegas do mestrado, que compartilharam comigo agonias, tristezas, alegrias, nervoso, danças e botecos. Em especial ao grupo Bromados: Rodrigo, Monique, Hórus e Janine. Pingentes de ouro que a navegação do Mestrado me presenteou.

Agradeço também as Piratas do grupo Voz Feminina, que no ato de compartilhar, dividiram segredos importantes para que cada uma encontrasse dentro de si tesouros valiosos e poderosos para seguir em frente. As piratas-mulheres Mayra, Josi, Flor, Milena, Ana, Ketlen, Sthepany, Samara e Nayara.

Agradeço as Piratas de Natal, que acostumadas com a presença das ondas, me mostraram que a vida no alto mar é mais fácil do que parecia ser no início, que há beleza até nas tempestades: Josi, Aline e Fran.

Agradeço a todos meus amigos do Sul, que graças à Wi-Fi que instalei no meu barco pude manter meu coração perto dos deles para me fazer matar a saudade de casa. Maurílio, Gaby, Marcinho, Louise, Leo e Júlia, obrigada.

Ao Porto IFRN (Campus Natal Central) que aceitou que eu atracasse minhas âncoras em seu terreno, e por dividiram comigo seu tesouro mais precioso, os alunos. Um agradecimento carinhoso as professoras Elane e Marinalva, que acreditaram no meu sonho de descobrir os tesouros que ali existiam e de abraços abertos me receberam. Gratidão a Eloisa e Wilma, sempre dispostas a me auxiliar nos preparativos para a apresentação do tesouro.

E o agradecimento especial “aos meninos” do IFRN, tesouros, pedras preciosas que eu encontrei e que cuidei com todo amor e zelo que eu poderia, com quem dividi um pouco da minha história, das minhas navegações, e eles, especiais que são, aceitaram embarcar nessa aventura e, de coração aberto, acreditaram na transformação a partir da vivência em novas joias, mais belas e mais raras. E mais engraçadas também. Gratidão, “seus lindos”.

E por fim, agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que patrocinou esta expedição e, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, por todo suporte prestado. Gratidão.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Momento em que o estudante-pirata <i>Viúva</i> executa sequência de ações.....	35
Figura 2 – Atividade <i>Show de talentos</i>	42
Figura 3 – Personagem <i>Maloqueira</i>	43
Figura 4 – Atividade com bolas prateadas de <i>Pilates</i>	46
Figura 5 – Exercício de preparação corporal baseado na posição do <i>Samurai</i>	52
Figura 6 – Registro do experimento cênico.....	59
Figura 7 – Registro do experimento cênico.....	60
Figura 8 – Registro do experimento cênico.....	62
Figura 9 – Registro do experimento cênico.....	63
Figura 10 – Registro do experimento cênico.....	63
Figura 11 – Registro do experimento cênico.....	65
Figura 12 – Registro do experimento cênico.....	66
Figura 13 – Registro do experimento cênico.....	68
Figura 14 – Registro de experimento cênico.	69
Figura 15 – Registro do experimento cênico.....	71
Figura 16 – Registro do experimento cênico.....	73
Figura 17 – Captura da tela de vídeo.....	76
Figura 18 – Captura de tela de vídeo.....	77
Figura 19 – Captura de tela de vídeo.....	79

RESUMO

A pesquisa pode ser caracterizada a partir de uma abordagem descritiva, reflexiva, teórica e prática sendo desenvolvida por meio de uma experiência voluntária no campo da pedagogia teatral, tendo como objetivo fomentar reflexões oriundas da experiência da prática pedagógica teatral partindo do corpo-voz e da comicidade. Para tanto, foi realizada, durante o segundo semestre do ano de 2017, a oficina denominada: *CORPO-VOZ, e um riso*, com duração de seis meses, junto a um grupo de estudantes do ensino médio do Campus Natal Central no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (CNAT/IFRN). A coleta de dados se deu a partir de relatos das experiências da viagem no mar da didática e dos processos de ensino-aprendizagem da arte cênica. Essa pesquisa buscou abrir um espaço de diálogo sobre as possibilidades criativas dentro das instituições de ensino. Meu intento não foi definir metodologias ou regras absolutas, e sim levantar reflexões acerca da pedagogia teatral com base nos elementos da comicidade e do trabalho de corpo-voz, de forma que se constituam, no contexto desta pesquisa, como referências e estratégias teóricas e práticas que possam contribuir com o trabalho de artistas-docentes em pesquisas relacionadas à temática.

Palavras-Chave: Comicidade. Corpo. Voz. Pedagogia Teatral.

ABSTRACT

The research had been composed based on a descriptive, reflexive, theoretical and practical approach and been developed through a theatrical pedagogic volunteering experience in the pedagogical theatric field, with the objective to foment reflection originated from the experience of theatrical pedagogic practice initiating from the body-voice and comedy. Therefore, during the second semester of 2017, a workshop called: “CORPO-VOZ, and a laugh”, had been developed, lasting six months, by a group of students from the high school at Campus Natal Central in Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (CNAT/IFRN). The data collection started from the storytelling of experiences with didactics and processes of learning and teaching scenic arts. This research intended to open a dialogue regarding to the possibilities of creativity in the educational institutions. My intention was not to define methodology or unbreakable rules, but rise reflection regarding the theatrical pedagogy that has its base in comedy elements and the body-voice work, in such way that, in the research context, could serve as references and as theoretical and practical strategies that could contribute to the work of art teachers in researches related to the theme.

Keywords: Comedy. Body. Voice. Theatrical Pedagogy.

BÚSSOLA: SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – LEVANTAR ÂNCORAS!.....	12
A motivação inicial da Pirata-Pesquisadora	12
As coordenadas iniciais e o ajuste da rota	14
A organização deste registro da travessia	16
1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA NAVEGAÇÃO – A ESCOLHA DA ROTA	18
1.1. Mapa teórico	18
1.1.1. O corpo-voz	18
1.1.2. A comicidade	20
1.1.3. A pedagogia teatral	20
1.2. Mapa prático-pedagógico	21
1.3. Mapa prático-cênico	22
1.4. Mapa reflexivo	23
2. TESOIRO À VISTA! – OFICINA: <i>CORPO-VOZ, E UM RISO.</i> – O DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO PRÁTICO	24
2.1. Como encontrei o tesouro? – Contextualização e processo seletivo	24
2.2. A riqueza que se transforma – Análises e reflexões sobre o processo de criação 29	
2.2.1. O jogo	30
2.2.2. Processo de criação a partir do trabalho de corpo-voz	33
2.2.3. A construção de personagens e o cômico	40
2.2.4. O processo de criação e a pirata-docente	45
2.3. As anotações de cada joia – Reflexões sobre os diários de bordo	48
3. LAPIDANDO A ESMERALDA – TRABALHANDO AS CENAS.....	58
3.1. Porque os teatros estão vazios? – Dar ritmo ao caos	58
3.2. Pilates – Improvisação e interação com o público	59
3.3. Poema – crítica	65
3.4. Ópera – Imitação e contraste de figuras	67
3.5. Paródia do 1% - A paródia e a crítica	71
3.6. Vídeos	73

3.6.1.	Pilates	75
3.6.2.	Poema	77
3.6.3.	Paródia do 1%	78
4.	REFLEXÕES SOBRE A APRESENTAÇÃO DO EXPERIMENTO CÊNICO	80
5.	LANÇAR ÂNCORA! – INDÍCIOS PARA UMA CONCLUSÃO	85
	REFERÊNCIAS – A MINA DE OURO	88
	APÊNDICES – PINGENTES CONFECCIONADOS	91
	Apêndice A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para uso de imagens (Fotos, vídeos e depoimentos) – Maiores de Idade	91
	Apêndice B - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para uso de imagens (Fotos, vídeos e depoimentos) – Menores de Idade.....	92
	Apêndice C – Cartaz de divulgação da Oficina: <i>CORPO-VOZ, e um riso.</i>	93
	Apêndice D – Fotos do cartaz de divulgação da oficina no painel do IFRN/CNAT	94
	Apêndice E – Questionário aplicado aos alunos via formulário eletrônico	95
	Apêndice F – Instrumento para as entrevistas	96
	ANEXOS – PINGENTES RECEBIDOS	97
	Anexo 01 - Imagem da divulgação da oficina no Portal Web do IFRN/CNAT.....	97
	Anexo 02 – Imagem da divulgação da apresentação do experimento Cênico no Portal Web do IFRN/CNAT	98

No ano 2002, quando eu era uma criança, próximo aos 12 anos, eu ensinava meu irmão – quatro anos mais jovem que eu – tudo que aprendia na escola. É bem verdade que eu não era a professora com a melhor didática do mundo. Era um tanto impositiva. Um tanto não. Para ser sincera, não havia democracia em minhas aulas. Pobre irmão. Mas, apesar de não saber como fazer, existia em mim uma paixão por compartilhar meu conhecimento. Eu realmente desejava que ele compreendesse frações, por mais que ele estivesse apenas iniciando as primeiras operações matemáticas. Mas fração é algo tão básico, não é mesmo? O que eu tinha de sobra em amor pelo ensino, me faltava em escuta pelo outro. O tempo passou. Guardei em uma gaveta da memória meu amor pela docência. Eu o neguei por diversas vezes, até que no ano 2017, inconscientemente eu puxei aquela velha gaveta novamente...

(Raiana de Freitas Paludo, a pesquisadora, pirata-comandante e docente)

INTRODUÇÃO – LEVANTAR ÂNCORAS!

A motivação inicial da Pirata-Pesquisadora

O contato com os elementos cômicos está presente desde o início da minha vida acadêmica, através de práticas experienciais que adotaram diferentes ritmos de uso do corpo-voz, nos diferentes trabalhos realizados ao longo deste percurso.

O meu primeiro contato com o cômico ocorreu enquanto discente da disciplina Técnicas Circenses, componente curricular da graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM/RS, no ano de 2012, quando nasceu a minha *clown*, Espiga, a única com fala em uma turma de 20 participantes. Esse aspecto chamou a atenção, tendo em vista que, por muitos, o trabalho do *clown* é visto como a figura que se expressa a partir do corpo, com foco na expressão corporal e facial, porém, na maioria das vezes, sem o uso de falas, já que muitos utilizam técnicas de *grammelot* ou pequenas projeções de sons, para expressão vocal em cena. Espiga não. Ela nasceu falando, fazendo uso de todas as consoantes e vogais possíveis, explorando quantas frases fosse possível pronunciar, não deixando nenhum acento para trás. Espiga nasceu fa-lan-do. Para além das características específicas de cada *clown*, menciono a definição apresentada por Luís Otávio Burnier, no que se refere à essência do palhaço circense e o *clown*: “[...] colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.” (BURNIER, 2009, p. 206). É a partir desta perspectiva que utilizo o termo *clown* ao longo desta dissertação.

Outras vivências se deram na direção de espetáculos diversos, dentre os quais a montagem do texto *Piquenique no Front*, de Fernando Arrabal, no ano de 2012, na UFSM/RS, dirigida por mim, tendo como atores colegas da graduação do curso de Artes Cênicas da UFSM/RS. O referido trabalho era componente avaliativo da disciplina Encenação III, ministrada pelo Professor Paulo Márcio da Silva Pereira¹.

Naquela montagem, trabalhando a comicidade e investigando na prática o que poderia ou não ser cômico, foi-me proporcionado o conhecimento de diversos elementos que interferem em uma assim denominada “atuação cômica”. Entre estes elementos estão: o tempo-ritmo da ação e do corpo-voz, a surpresa como ação que surpreenda o público, elementos musicais que interferem na comicidade e o próprio texto e seus trechos cômicos.

¹ Paulo Márcio da Silva Pereira, Professor Adjunto do Curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria – Rio Grande do Sul. Mestre em Teatro pela UNIRIO.

A direção dos textos dramaturgicos *A carta de Amor* e *O Aquário*, de Karl Valentin, no ano de 2013, na UFSM/RS, foi realizada com colegas do curso de graduação, e fazia parte da avaliação da disciplina Encenação IV, ministrada pela Professora Mariane Magno Ribas². Ter dirigido este trabalho fortaleceu minha pesquisa no trabalho vocal e corporal, sempre mantendo o foco nos elementos cômicos que compõem o espetáculo. Na ocasião, cada um dos atores interpretava dois personagens com registros vocais – neste caso, a combinação de timbres e ritmos específicos no uso da voz – e características corporais diferentes. Foi possível analisar também o trabalho de concepção de cenário e de figurinos voltados para a composição cômica da interpretação dos atores. Embora o uso de objetos e figurinos tenha sido importante, foi na expressão corporal e vocal que se observou um diferencial na atuação.

Ainda no contexto das experiências, considero relevante minha participação como atriz no espetáculo *Assassinos*, no ano de 2015, na UFSM/RS, baseado no texto dramaturgico *A noite dos Assassinos*, de José Triana, espetáculo dirigido pelo Professor Pablo Canalles³, que também era quem ministrava a disciplina de Interpretação VII e VIII, que tinha como componente de avaliação a apresentação do espetáculo. O foco do trabalho foi o uso da voz como extensão corporal. Neste trabalho, interpretei dez personagens, cada um com um corpo-voz diferente e, conseqüentemente, foi uma expressão corporal única para cada personagem. O trabalho despertou o interesse na pesquisa sobre os registros vocais com foco na comicidade, pois alguns dos personagens interpretados tinham elementos que os tornavam cômicos, como os timbres de voz, pausas, ritmos diferentes e a expressão corporal⁴. Neste mesmo espetáculo, algumas vezes o próprio texto possuía uma conotação que tendia para a comicidade, dependendo do público presente.

Para além dos aspectos do corpo-voz e da comicidade, a Raiana docente já surgia desde a época em que eu era uma criança, ao ministrar aulas no salão de nossa casa para o meu irmão quatro anos mais novo. Apesar de na época não possuir uma didática adequada para tal ofício, foi a paixão pelo ensino que me trouxe até aqui. Na época eu não sabia que poderia encontrar tamanha satisfação na área docente, tanto que neguei várias vezes que este seria o meu caminho.

² Mariane Magno Ribas, Professora Adjunto do Curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria – Rio Grande do Sul. Doutora em Artes pela Unicamp.

³ Pablo Canalles, Professor Adjunto do Curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria – Rio Grande do Sul. Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC.

⁴ No decorrer desta escrita, estes tópicos serão mais bem exemplificados e o conceito corpo-voz explicado.

Cresci em uma família rodeada por professores da rede básica de ensino, tanto municipal como estadual, pessoas próximas a mim, como minha mãe e grande parte das minhas tias e meus tios. Testemunhei diversas vezes as dificuldades que um professor da rede pública de ensino vive: o descaso com os profissionais da educação, as salas de aula sucateadas, o pouco incentivo por parte do governo. Estas eram algumas das adversidades que eu observava, e que ainda persistem. O desafio diário é o de subverter a luta e transformar tudo em motivação para praticar a docência. Ver esta realidade apresentada diariamente na minha vida era o que me desmotivava a seguir a carreira de educadora.

Mas a semente desta profissão já estava plantada em mim e foi durante a investigação do objeto de pesquisa do mestrado, realizada com estudantes do ensino médio no Campus Natal Central do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (CNAT/IFRN) que eu me reencontrei. O espaço desta dissertação tem o intuito de abrir um diálogo sobre as possibilidades criativas dentro das instituições de ensino, sabendo que as realidades são diversas e a grande maioria desafiante para trabalhar o ensino do teatro. Meu intento não é definir metodologias ou regras absolutas, e sim levantar reflexões acerca da pedagogia teatral com base nos elementos da comicidade e do trabalho de corpo-voz.

As coordenadas iniciais e o ajuste da rota

O IFRN/CNAT realizava, semestralmente, mostras de teatro como atividades do ensino médio integrado, as quais foram descontinuadas ao término do ano de 2016, deixando estudantes que possuíam interesse nas artes cênicas sem perspectivas de atuação.

Identifiquei naqueles estudantes, desejosos de continuar sua arte teatral, um grupo potente para executar a parte prática da proposta inicial da minha pesquisa, que se propunha a investigar, especificamente, quais (e como) elementos aplicados ao conceito de corpo-voz poderiam potencializar uma atuação cômica. Reconheci neles o perfil adequado de sujeitos para a minha investigação, notadamente enquanto participantes de uma oficina de teatro denominada “CORPO-VOZ, *e um riso*”, por mim ministrada enquanto docente voluntária, no próprio Instituto.

Contudo, quando as velas foram içadas, ao início da navegação, outros ventos também sopraram e foram necessários ajustes na bússola da embarcação. Embora

algumas coordenadas tenham sido mantidas, a nova adequação do leme contribuiu não mais para se chegar a um destino que correlacionasse o corpo-voz e a comicidade. Os meus olhos de pirata-pesquisadora deixaram de lado a luneta que apontava para uma terra distante, e passaram a contemplar a beleza do processo de navegação do ensino-aprendizagem em si, em relação à pedagogia teatral, vivenciado a cada dia com a equipe de piratas selecionados.

O foco do objeto da investigação, então, mudou. Os aspectos relacionados à experiência prática e voluntária do ensino da arte teatral emergiram de uma forma bonita ao ponto de serem aqui relatados como reflexões preciosas do traslado ocorrido. O filósofo Jorge Larrosa Bondía, ao descrever sobre o significado da palavra experiência, nos remete a um contexto de travessias, piratas e perigos:

Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo." (LARROSA, 2001, p.25).

A partir dessa definição coloco-me nesta dissertação como uma *Peiratês*. Uma pirata-pesquisadora que, ao iniciar esta navegação, se encontrava certa de suas convicções enquanto única comandante da expedição, mas, aos poucos, foi percebendo que para que a travessia fosse completa, seria necessário entregar-se ao ritmo das ondas do mar e dos Piratas que acompanhavam a jornada, aceitando os perigos e toda a dinâmica de um mar aberto, na busca arriscada pelo tesouro.

Nesta travessia-pirata-perigosa, o tesouro não estava em uma terra longínqua a ser encontrada, antes se revelou na proa, na popa, no convés, no porão, e em todas as partes do navio, dia após dia. Os estudantes se mostraram como os meus verdadeiros tesouros. Mostraram-se indivíduos dedicados que aceitaram embarcar comigo nesta aventura. Entregaram-se a experiência da aprendizagem da prática teatral, e deixaram-se atravessar por ela. Por isso, em homenagem a eles, verdadeiras joias raras da jornada, faço uso de títulos e subtítulos que revelam como aconteceu o processo da navegação

até ao final desta expedição, em uma temática que envolve piratas e tesouros.

A seleção dos participantes para a oficina se deu a partir da aplicação de questionários e de entrevistas presenciais com os candidatos. Na oficina foram criadas partituras de ações de corpo-voz – conjunto de ações unidas por determinada lógica⁵ – em laboratórios coletivos, com liberdade de criação, que desembocaram em um experimento cênico final dirigido a um público de estudantes do próprio Instituto, como ocorria no passado. As cenas foram criadas pelos próprios estudantes-piratas a partir do trabalho de elementos aplicados ao corpo-voz que poderiam potencializar uma atuação cômica. Todas as etapas permearam reflexões individuais e coletivas de todos os participantes.

Assim, o novo foco da investigação passou a compreender as experiências vivenciadas que transformaram tanto a pirata-pesquisadora como os estudantes-piratas durante toda a trajetória da prática pedagógica. A proposta de trabalho se reafirmou nos relatos das experiências da viagem no mar da didática e dos processos de ensino-aprendizagem do ensino da arte cênica.

A pesquisa se consolidou como uma investigação descritiva, reflexiva, teórica e prática sobre a experiência voluntária e empírica da pedagogia teatral. Eu passei a refletir sobre as minhas próprias práticas. As diretrizes conceituais de corpo-voz e da comicidade passaram a serem ementas programáticas de suporte ao trabalho realizado que levou a pirata-pesquisadora a descobrir suas reais aspirações.

Assim, neste contexto, esta dissertação pretende responder à seguinte questão:

Quais reflexões se originam da experiência da prática pedagógica teatral a partir do corpo-voz e da comicidade?

A partir desta pergunta principal emergiram outros questionamentos, a saber: Que aspectos da prática teatral podem favorecer o desenvolvimento do pensamento crítico de estudantes do ensino médio? Quais recursos pedagógicos podem ser utilizados na prática para impulsionar o interesse dos estudantes no fazer teatral? Qual o papel do docente no processo de construção do experimento cênico?

A organização deste registro da travessia

Neste primeiro momento apresento as coordenadas iniciais que haviam sido

⁵ CANALLES, 2008, p.133.

definidas para navegação pirata, os ajustes que foram necessários, os objetivos, as questões de pesquisa, e as minhas motivações pessoais para a investigação, além da organização deste registro de travessia.

No primeiro capítulo são registrados a linha metodológica que definiu a rota da travessia e os fundamentos teóricos adotados, enquanto ementas programáticas da experiência pedagógica vivenciada. Destaco, desde já, que tanto os aspectos metodológicos quanto as bases teóricas são retomadas com maiores detalhes ao longo do texto.

No segundo, contextualizo como foi definido o processo seletivo dos participantes da oficina, aspirantes à pirataria, e a inserção da oficina realizada com estudantes do IFRN, sempre apresentando as reflexões inerentes a cada etapa e a relação entre a angústia dessa seleção e a natureza do exercício docente.

No terceiro capítulo descrevo como se deu a pesquisa prática, os exercícios utilizados para o treinamento de novos piratas, o trabalho de criação dos corpos-vozes e o processo de criação de um esquete cômico. Novamente, as análises reflexivas são apresentadas ao longo de cada etapa da investigação.

No quarto capítulo é relatado como aconteceu o experimento cênico levado a público e as considerações intrínsecas a ele.

Por fim, no quinto capítulo, apresento as minhas reflexões finais sobre a experiência, bem como pondero quais elementos trabalhados em cena resultaram em um efeito cômico.

Bem-vindas e bem-vindos a bordo!

1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA NAVEGAÇÃO – A ESCOLHA DA ROTA

Conforme apresentado nas minhas motivações iniciais, as vivências e estudos em que tomei parte como atriz e diretora, em processos de atuação cômica, e que envolveram a prática de registros de corpo-voz, me levaram a buscar um aprofundamento acerca do tema. Para tanto, desenvolvi a pesquisa, identificando-a como bibliográfica, descritiva e exploratória, com uma abordagem essencialmente qualitativa, que apresenta os relatos e reflexões oriundos de minha experiência pessoal enquanto professora voluntária de teatro junto a estudantes de ensino médio em uma instituição federal de ensino, o IFRN. Tomei por ementa programática parte dos princípios presentes na literatura científica sobre o conceito de corpo-voz, comicidade do ator e pedagogia teatral.

As atividades foram realizadas por mim tendo plena consciência que se faz necessário manter a contínua busca (e aprimoramento) pelo conhecimento. Conforme o pensamento de Mirian Goldenberg:

Nenhuma pesquisa é controlável, com início, meio e fim previsíveis. A pesquisa é um processo em que é impossível prever todas as etapas. O pesquisador está sempre em estado de tensão porque sabe que seu conhecimento é parcial e limitado – o possível, para ele. (GOLDENBERG, 2004, p. 13).

Os procedimentos metodológicos seguidos foram sistematizados a partir de quatro eixos (mapas) principais apresentados a seguir.

1.1. Mapa teórico

A pesquisa bibliográfica tomou por base registros em livros, dissertações, teses e periódicos científicos relacionados às temáticas do corpo-voz de atores, da comicidade, bem como da pedagogia teatral. Os conceitos são apresentados ao longo do texto, permeando seus relatos e reflexões.

1.1.1. O corpo-voz

Ao longo da dissertação, sempre que me referir a corpo ou a voz, estou me referindo ao corpo-voz, concebendo a voz como uma expansão corporal, algo indissociável do corpo. O termo é utilizado para designar um corpo que não se separa da voz. Neste sentido, Jerzy Grotowski afirma que “A voz é uma extensão do corpo, do

mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar.” (GROTOWSKI, 2007, p.159).

No mesmo contexto, Sara Pereira Lopes descreve o percurso da voz pelo corpo:

A voz é um atributo construído no corpo. Seu mecanismo depende da passagem da respiração através das pregas vocais, na garganta, para criar as vibrações que são reconhecidas como uma voz individual. A respiração tem sua existência nos pulmões, que se estendem até a metade do dorso. A musculatura da respiração é entretecida em torno da caixa das costelas, continuando por baixo dos pulmões, no diafragma, conectando-se com a coluna vertebral e enraizando-se profundamente na pélvis. Não é metafórico dizer que **o corpo respira**. Se o som da voz é gerado por processos físicos, os músculos internos do corpo são receptores dos impulsos sensíveis do cérebro, que criam a fala. Assim, **o corpo fala**. (LOPES, 1997, p. 40 - 41).

O corpo-voz age sobre o outro indivíduo, mas a maneira como cada um recebe esse estímulo é única. Cada pessoa é afetada de uma forma, cada espectador possui uma carga social e cultural ímpar e isso constrói a sua carga de referências. E é por isso que uma mesma apresentação pode causar efeitos diferentes em públicos distintos, como foi o caso do experimento cênico que realizamos ao final do processo prático da pesquisa e que foi descrito no último capítulo desta dissertação.

Barbara Biscaro (2015) nos lembra das múltiplas possibilidades de construção de corpos-vozes nos processos de criação, no sentido de abrir debates a respeito das variáveis em seus processos criativos:

Nessa perspectiva não se criam dicotomias entre corpo e voz, mas sim diferentes corpos-vozes construídos a partir de preceitos ou objetivos diversos. [...] Para mim parece mais interessante tornar complexa a noção de corpo-voz, mostrando a variedade de possibilidades que essa convergência pode possuir na arte, do que simplesmente supor que haja uma resposta única que segue na direção da eliminação dessa variável. (BISCARO, 2015, p. 92).

Desta forma, compreendo que não há separação entre corpo-voz. A voz é indissociada do corpo, sendo esse o conceito adotado na investigação. Há diversas possibilidades de se criar e explorar novos corpos-vozes, e alguns destes processos são descritos nesta dissertação.

A pesquisa teórica sobre corpo-voz também tomou por referência os trabalhos de Eugenio Barba (1972), Paul Zumthor (1993), Sara Pereira Lopes (1997), Jerzy Grotowski (2007), Moira Stein (2009), Murray Schafer (2011), Eugenio Barba e Nicole Savarese (2012), Fayga Ostrower (2013), Lúcia Helena Gayotto (2015) e Barbara

Biscaro (2015) na busca por compreender como podem auxiliar em uma atuação cômica, enquanto conteúdos adotados na oficina de teatro.

1.1.2. A comicidade

Ao longo da dissertação procuro refletir sobre os aspectos teóricos da comicidade e sua relação com o corpo-voz, observando a implementação de procedimentos metodológicos para o processo prático do exercício. As temáticas foram assim sistematizadas para proporcionar uma ambiência ajustada para as reflexões desejadas.

Como definição para o termo cômico, que se apresenta durante toda dissertação, trago Pavis que descreve em seu Dicionário para o teatro:

O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social, fornece ao irônico condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade. (PAVIS, 2008, p. 58).

A pesquisa teórica sobre comicidade também tomou por referência os trabalhos dos pesquisadores Vladimir Propp (1992), Affonso Romano de Sant'Anna (1995), Dario Fo (1999), Henri Bergson (2001), Mário Fernando Bolognesi (2003) e André Carrico (2004; 2013).

1.1.3. A pedagogia teatral

No decorrer da dissertação faço uso do termo pesquisadora-pirata-docente compreendendo como um campo em que se unem as minhas práticas artísticas, que compõe toda minha carga cultural enquanto artista, às minhas práticas educativas. Para tanto, o professor e pesquisador Narciso Telles traz uma definição do conceito de artista-docente: “O conceito de artista-docente parte da percepção não dissociativa entre a atividade artística e a pedagógica no âmbito teatral e sim, que ambas são subsidiadas pelos mesmos princípios.” (TELLES, 2013, p. 19). É a partir desta perspectiva que faço uso do termo docente no corpo deste trabalho.

Compreendo que cada experiência na prática pedagógica é única, ou seja, cada sujeito vive a sua experiência de forma intransponível. Parto de uma reflexão a respeito da pedagogia teatral realizada durante o percurso prático desta pesquisa, tendo consciência de que experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (LARROSA, 2015, p. 18). Sendo assim, reflito sobre a prática a partir da importância de perceber que para cada situação, as metodologias possam ser transformadas e/ou adaptadas para a realidade de cada prática pedagógica. Para complementar o diálogo, Telles justifica que:

Refletir sobre o cotidiano das aulas de teatro é, assim, um trabalho que busca compreender as táticas utilizadas pelos professores e pelos alunos em seu fazer didático-pedagógico, penetrando astuciosamente e de modo particular em cada momento. (TELLES, 2013, p. 17).

Desta forma, busco nesta dissertação interpretar e refletir a respeito das práticas pedagógicas já realizadas, mas sempre com um olhar atento às particularidades de cada prática realizada.

Sendo assim, no que tange à pesquisa a respeito da pedagogia teatral, tomou-se por referência os trabalhos de Jorge Larrosa Bondía (2001; 2015), Narciso Telles (2009; 2013) e Heloíse Baurich Vidor (2015), também citados ao longo do texto dissertativo.

1.2. Mapa prático-pedagógico

Para o eixo prático-pedagógico da pesquisa, foi realizada uma oficina prática de teatro, denominada “CORPO-VOZ, e um riso”, para um grupo de estudantes do ensino médio do Campus Natal Central (CNAT) do IFRN. Ao longo do trabalho os estudantes são referenciados como “estudantes-piratas” ou “meus tesouros”. A oficina ocorreu durante o período de seis meses, entre os meses de julho e dezembro de 2017. Quanto aos aspectos didático-pedagógicos, foram realizadas atividades e laboratórios que permearam jogos e improvisação teatral, tendo sempre por foco os conceitos e diretrizes do corpo-voz, e a devida preparação para garantir as potencialidades criativas da atuação cômica dos estudantes-piratas, com base nos exercícios propostos por Olga Reverbel (1989) e Viola Spolin (2013; 2017).

Enquanto parte da etapa de coleta de dados, ao final de cada ensaio eram entregues aos estudantes-piratas folhas de papel em branco com o intuito de que registrassem quais eram as suas impressões a respeito da vivência de cada ensaio, a sequência de atividades realizadas, relatos sobre as cenas criadas e respectivas

potencialidades cômicas. Esses diários de bordo foram incentivados tanto para que passassem a ser dados vivos da pesquisa, como para registrar as sequências de atividades realizadas e as ações criadas.

Os dados eram categorizados e analisados após cada encontro a fim de que ajustes pudessem ser realizados no ensaio seguinte. Qualquer sugestão ou crítica a respeito da prática e de como os participantes se sentiam realizando a oficina era observada com esmero. Todos tiveram liberdade para escrever o que considerassem necessário. As trocas de mensagens entre os participantes da pesquisa através de grupo criado em rede social digital (*WhatsApp*) também foram considerados como dados para a análise da pesquisa.

É importante registrar que todos os depoimentos dos estudantes-piratas inseridos nesta dissertação estão referenciados pelos nomes dos personagens que cada participante da oficina interpretou. Desta forma, constam os codinomes *Cantor de Ópera*, *Viúva*, *Mestre*, *Dançarina*, *Caixa de Supermercado*, *Rainha*, *Cantora*, *O velho que escarra* e *ASG*, os dois últimos interpretados pelo mesmo estudante-pirata. As personagens denominadas *Debochada*, *Sumida* e *Maloqueira*, fizeram parte do processo de criação, porém não participaram da oficina até sua conclusão, o que não anula suas valiosas contribuições à pesquisa. Optei pela utilização dos nomes dos personagens para preservar a identidade de cada discente segundo consta nos Termos de Consentimento Livre e Esclarecido, conforme os Apêndices A e B.

Alguns encontros foram registrados a partir de fotografias e são melhor detalhados na parte da análise específica do referido eixo prático (pedagógico).

1.3. Mapa prático-cênico

A pesquisa no eixo prático-cênico se deu em consequência das atividades pedagógicas desenvolvidas durante a oficina. O experimento cênico foi construído pelos próprios estudantes-piratas, com cenas de autoria individual ou coletiva. As duas apresentações do experimento foram destinadas a um público de aproximadamente 300 estudantes ingressantes no CNAT/IFRN. As apresentações foram registradas por meio de fotografias e vídeos, sendo disponibilizados na rede social *Youtube* para acesso público. Os detalhes deste eixo cênico são apresentados na parte da análise específica deste trabalho.

1.4. Mapa reflexivo

Ao longo de todos os eixos práticos da investigação (pedagógico e cênico) foram realizadas reflexões diversas oriundas das análises por mim realizadas, tanto de dados provenientes das minhas observações de campo e dos meus registros diários, quanto de todo o material colhido durante o processo de investigação junto aos estudantes-piratas, como os diários de bordo. Para as reflexões, procurei traçar um diálogo entre as experiências pedagógicas e as bases teóricas sobre os temas relacionados.

As reflexões são apresentadas ao longo da descrição das etapas e dos relatos da pesquisa, e procuram conjugar os dados levantados nos processos práticos vivenciados na prática pedagógica teatral com aquilo que foi observado na revisão bibliográfica sobre corpo-voz e suas relações com os elementos da comicidade, além das dimensões pedagógicas em si de cada um desses elementos.

As reflexões são extensivas a todas as etapas dos eixos práticos, incluindo desde o processo seletivo dos estudantes-piratas, passando pelo eixo pedagógico, até a apresentação cênica, sendo concluídas nas considerações finais da dissertação.

2. TESOIRO À VISTA! – OFICINA: *CORPO-VOZ, E UM RISO*. – O DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO PRÁTICO

2.1. Como encontrei o tesouro? – Contextualização e processo seletivo

O CNAT/IFRN realizava, semestralmente, mostras de teatro como resultado das atividades artísticas desenvolvidas com estudantes do ensino médio integrado. Essa iniciativa foi encerrada ao término do ano de 2016, deixando estudantes que possuíam interesse nas artes cênicas sem perspectivas de atuação no mesmo formato em que a Mostra de Teatro era proposta. Tratava-se de atividades inseridas por ocasião da ministração da disciplina Artes III – Artes Cênicas, disciplina regular e obrigatória do currículo dos alunos, com carga horária de 30 horas semestrais, totalizando onze turmas a cada ano. Cada turma era formada por cerca de quarenta alunos. Os discentes de cada turma se dividiam em dois grupos formando tipos de “companhias de teatro”, totalizando, então, vinte e duas equipes teatrais, conforme descreve em sua tese a professora de Artes Cênicas do Instituto, a doutora Elane Fátima Simões⁶. Apresento, a seguir, um recorte da tese da professora, que relata o período em que se encontrava à frente da Mostra de Teatro, escrita no último ano em que ocorreu: “É importante ressaltar que esta prática cênica referente à montagem do espetáculo e de sua apresentação pública já existe desde o ano 2008, e integra uma das etapas da avaliação bimestral dos alunos.” (SIMÕES, 2016, p.81). Não cabe, no presente trabalho, avaliar as motivações do encerramento da Mostra no Instituto.

De fato, embora a investigação não tenha tido a finalidade de abordar as causas desta descontinuidade, observei a considerável lacuna deixada pelo fato, bem como a vontade de atuar dos estudantes dos cursos de nível médio. Compreendi que ali haveria um potencial espaço para a minha pesquisa, com interessados em desempenhar atividades voltadas para o teatro. Identifiquei nestes alunos, desejosos de continuar sua arte teatral, um grupo com potencial para executar a parte prática da minha pesquisa. Reconheci neles o perfil adequado para a participação em uma oficina de teatro. Desta forma, submeti à Diretoria de Ensino do CNAT um projeto de pesquisa para a realização da Oficina: “*CORPO-VOZ, e um riso*”, que foi aprovado.

⁶ Elane Simões, professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – CNAT/IFRN (Campus Natal Central). Possui doutorado em Ciências da Educação, especialidade em Tecnologia Educativa, pela Universidade do Minho, Portugal.

A etapa seguinte foi a da candidatura dos estudantes. As inscrições para a oficina proposta foram divulgadas através de cartazes desenvolvidos por mim e publicados em painéis do próprio campus, conforme Apêndice C e Apêndice D. A Instituição também difundiu a informação em seu *Portal*⁷ Web e nos perfis oficiais de suas redes sociais digitais por um período de cinco dias, conforme Anexo 1. O processo seletivo dos candidatos interessados (estudantes) em participar das oficinas foi iniciado com a aplicação de um questionário, conforme Apêndice E, disponibilizado na plataforma *GoogleForms*®⁸ para a coleta de dados pessoais e de contato, e que continha uma pergunta aberta que solicitava as motivações dos estudantes para participar do projeto.

Posteriormente foi definido e publicado um cronograma de entrevistas com os 34 inscritos, sendo o agendamento confirmado via correio eletrônico (*e-mail*) e rede social digital (*Whatsapp*). As entrevistas presenciais foram realizadas com o suporte de um instrumento semiestruturado, conforme Apêndice F, modelado a partir dos dados previamente coletados, sobretudo as motivações individuais explicitamente registradas no questionário de inscrição, as quais foram resgatadas para confronto direto junto aos candidatos. Nesta etapa os candidatos externalizaram suas vivências e aspirações teatrais, trazendo mais elementos para minha análise e seleção, e receberam explicações sobre como o laboratório seria realizado.

A partir do sentimento de amor e respeito pela arte, um dos momentos mais difíceis identificados por mim, enquanto professora, foi o de selecionar quais estudantes *não estariam* dentro da lista dos selecionados para o projeto.

Como docente, sempre desejei que todos tivessem acesso a oportunidades de aprendizagem, nos mais variados graus e contextos. Dado o número limitado de vagas da oficina desta pesquisa (apenas 15), o sentimento que emerge em momentos de definição como aquele é o de impotência, que aponta para o fato de que não deveria existir limitação de vagas, e sim a garantia de que todos pudessem ter acesso à prática da arte. Considerando que esta não é a realidade, não foi simples selecionar pessoas para o projeto, ainda mais quando se trata de jovens entusiasmados com a arte cênica, repletos de expectativas por uma oportunidade rara.

Como posso limitá-los de tal vivência? O que me levaria a selecionar um estudante e não outro?

⁷ Portal Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Disponível em: <http://portal.ifrn.edu.br/campus/natalcentral/noticias/inscricoes-para-oficina-201ccorpo-voz-e-um-riso201d-comecam-nesta-segunda-feira-5>. Acesso em 02 de jun. 2017.

⁸ Foi utilizado o serviço de formulários da plataforma Google: <https://goo.gl/KFvMB9>

O processo de escolha permeou, então, critérios presentes em um mar de subjetividade e “intuitividades”. Ressalto aqui a experiência subjetiva de se fazer escolhas a partir de um mínimo contato com os sujeitos, resumidos a respostas escritas e em poucos minutos de entrevista.

Fayga Ostrower, ao tratar do ato de percepção, afirma que “o processo não precisa tornar-se consciente e, embora inclua também racionalizações, não se reduz apenas à racionalização. Ao integrar nossa capacidade intelectual e sensível, a percepção se identifica antes com a própria intuição.” (OSTROWER, 2013, p. 61). Assim, inclui a minha intuição a respeito dos candidatos nessa seleção.

Retomo aqui a pergunta fundamental que constava no formulário *online* preenchido pelos candidatos, notadamente a que solicitava a informação da motivação da participação:

Por que você gostaria de participar da oficina?

Com o intuito de aprofundar as motivações e impulsos que levaram aqueles estudantes a se interessarem pelo laboratório proposto, procurei observar a congruência entre o que foi informado no questionário inicial e o que era vislumbrado *in loco* no momento da entrevista. Esse confronto foi importante para a melhor apreciação.

Um dos candidatos informou no questionário o quanto gostava de fazer teatro, do aprendizado obtido, e de como se tornava “outro alguém”, fazendo uso de uma escrita padrão. Contudo, ao final de sua escrita, registrou:

“ME ACEITEEEEEEM, hue”.

Essa espontaneidade, de tom aparentemente cômico e, logo, importante para o projeto, eu pude conferir durante a entrevista. Segundo Burnier, o *clown* é “o humano assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, tornando-se cômico.” (BURNIER, 2001, p. 206). E, com certeza, o contraste da escrita formal no início com o final em um grito de pedido, que remetia a certo desespero em participar da oficina, me chamou a atenção positivamente, já que a espontaneidade faz também parte da criação artística. O que resultou na aprovação do candidato, identificado como *Mestre*.

Parte dos concorrentes colocou em suas respostas que a motivação para participar da oficina existia a partir da necessidade de tentar diminuir sua timidez, desenvolver a comunicação oral e a desenvoltura, tanto em cena, como na vida pessoal e profissional, o que condiz com os benefícios que o fazer teatral proporciona. E, por certo, durante o processo de seleção ponderei também a inibição ou desinibição dos

candidatos a partir de pequenos sinais apresentados em suas expressões corporais e vocais.

Poderia descrever, como exemplos, duas candidatas tímidas. A primeira adentrou ao ambiente mantendo os olhos fixos no chão, e assim os sustentou durante todo o processo de entrevista. Ademais, em sua voz não havia projeção, sendo necessária a repetição de algumas de suas verbalizações. A timidez da segunda se revelou, igualmente, por sua postura, envolvendo sua expressão corporal.

Qual delas eu devo selecionar?

Ponderei que a oficina se propunha justamente estabelecer um foco de atenção no trabalho do corpo-voz dos estudantes-piratas. Porém, dada a limitação temporal da pesquisa, com encontros semanais de curta duração, e, ainda, observando os participantes como um grupo de trabalho, optei por selecionar estudantes que se mostraram aproximadamente nivelados no desenvolvimento destas percepções. E, no referido caso, optei pela segunda, que passou a ser chamada pelo codinome de *Caixa de Supermercado*. Observei que o laboratório contribuiu para uma melhora da projeção vocal de *Caixa de Supermercado*. Com o passar dos encontros, ela se mostrou muito dedicada, assídua e pontual. Logo se entrosou no grupo e se mostrou ativa, posicionando-se nas discussões e reflexões, e desenvolvendo bem as atividades propostas.

Como complemento para a importância do trabalho de corpo-voz em estudantes, apresento o caso do projeto de extensão “A Escola na Arte do Faz de Conta” realizado em uma escola da rede estadual de ensino no estado do Maranhão. Nele, encontramos dados que confirmam a importância do teatro como prática educativa para o desenvolvimento de habilidades em estudantes da rede pública de ensino. Após 04 meses de trabalho, a partir de questionários aplicados com 16 estudantes participantes do projeto, foram apresentados os seguintes resultados:

O percentual de alunos/as que afirmam não ter facilidade em apresentar trabalhos em sala de aula, antes do projeto, é de 88%, e apenas 12% disseram não ter problemas com as apresentações. O percentual de alunos/as que melhoraram seu desempenho em apresentações de trabalhos em sala de aula, depois das atividades de extensão, chega a 100%, dados que apontam para um resultado positivo da utilização do teatro na escola. (CARVALHO et al, 2015, p. 09).

A partir desta amostra é possível observar que a reflexão da temática proposta não é gratuita, é condizente com a importância da arte como campo do conhecimento da

educação no Brasil, como meio para a transformação de um indivíduo com um pensamento crítico consistente, com a autoconfiança necessária para se posicionar nas adversidades apresentadas ao longo da vida.

A oficina “*CORPO-VOZ, e um riso*”, também chamou a atenção de estudantes que tinham interesse na área do canto e que relataram suas experiências enquanto artistas, como o *Cantor de Ópera*. Identifiquei, ainda, candidatos que gostariam de conhecer e vivenciar técnicas para aproveitá-las depois em seus respectivos grupos de teatro. Este fato enriqueceu ainda mais a proposta em curso pelo fato do conhecimento trabalhado na oficina poder ser repassado a outros ambientes, em uma troca constante de saberes, indo além das salas de aula e de ensaio da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e do IFRN.

Outra resposta comum encontrada nos questionários foi a de querer passar pela “sensação que estar no palco proporciona”, e o efeito de “estar em cena”, que é algo realmente significativo. Refiro-me às “borboletas no estômago” antes de subir no palco, passando pela adrenalina e emoção de estar ali naquele momento, vivo, presente, atuando, em outro corpo-voz, de não ser você e ao mesmo tempo se sentir tão vivo como nunca estive. Essa sensação somente é possível de ser compreendida por quem já vivenciou o teatro. Fayga Ostrower afirma que:

O sentido fundamental da arte é ampliar o viver e torná-lo mais intenso, nunca diminuir ou esvaziá-lo. Por isso, as obras de arte nos enriquecem: elas nos permitem reestruturar a experiência em níveis de consciência sempre mais elevados, tornando-se nossa compreensão mais abrangente de novas complexidades e intensificando-se, assim, o sentimento de vida. (OSTROWER, 2013, p. 50).

Observo, assim, que um dos motivos que impulsionou os participantes a descreverem a ideia de reviver essa “sensação que o palco proporciona”, é o sentido de sentir-se vivo, de intensificar essa vida, de viver algo único e muitas vezes indescritível. E, no experimento cênico final que foi levado a público, estudantes-piratas, alguns iniciantes que nunca antes haviam pisado em um palco, sentiram pela primeira vez a mágica que existe na troca de energias com o público. Judy Carter⁹ exprime essa ideia muito bem ao relatar que “Não existe sentimento maior no mundo do que sentir que a

⁹ Judy Carter, nascida em 30 de novembro de 1950, é uma comediantes americana, mágica, palestrante motivacional e autora de livros sobre comédia e auto aperfeiçoamento, sendo alguns deles: *StandUp Comedy: The Book* (1989), *O Homo Handbook* (1996) e *The Comedy Bliplie* (2001).

plateia está ao seu lado, que ela o entende, e o ama. Momentos como estes fazem com que todo o esforço valha a pena.” (CARTER, 1989, p. 03).

E todo esse esforço demandado pela atividade teatral somente é válido quando o que se faz, faz-se com amor. Por isso destaco aqui que muitos dos estudantes colocaram em suas respostas como motivação maior o amor pelo teatro, por sentir ali um momento de libertação, de novas descobertas. Acredito que essa é uma das motivações primordiais para o teatro, pois nele se exige rigor, comprometimento e entrega do participante.

Diante destas considerações, durante o processo seletivo, prezei essencialmente pela escolha de potenciais integrantes que demonstraram predisposição e comprometimento com o fazer teatral. Optei por delimitar um perfil de participante que, ainda que sem experiência, apresentasse motivações pessoais bem definidas e empenho com a oficina proposta.

Após a seleção dos quinze estudantes, com faixa etária entre 14 e 23 anos, foram enviados *e-mails* com a parabenização pela aprovação, e os informes necessários para o início das atividades práticas. Os selecionados assinaram os termos de Consentimento Livre e Esclarecido da pesquisa, sendo também entregues os termos de autorização para que os responsáveis legais dos estudantes menores de idade assinassem, conforme Apêndices A e B. Ademais, criei um grupo em rede social digital (*WhatsApp*) especificamente para abordar as temáticas da oficina, um espaço para tirar as dúvidas e enviar os avisos sobre as atividades da oficina, que passou a ser realizada em dois encontros semanais, cada um com uma hora e trinta minutos de duração.

2.2. A riqueza que se transforma – Análises e reflexões sobre o processo de criação

Os laboratórios práticos foram planejados de maneira que fossem introduzidos por etapas de aquecimento e conscientização corporal e vocal, investigação de registros e criação de corpos e vozes, levando à criação de personagens até à inserção destes em uma cena curta, já pré-determinada ou não.

Os primeiros ensaios eu destinei ao trabalho de elementos técnicos de consciência e tônus corporal, bem como a voz como uma extensão corporal, para que os estudantes-piratas compreendessem a vinculação existente entre as partes. Estas noções primárias foram essenciais considerando que alguns não possuíam nenhuma experiência com o teatro. A ênfase nestas atividades permearam as velocidades possíveis em uma

caminhada, suas variações de níveis (baixo, médio, alto) e os focos de atenção. Para o trabalho vocal utilizei alguns jogos teatrais e exercícios para o aquecimento, a pronúncia de palavras, a projeção da voz e o uso dos variados ritmos de pronúncia para um mesmo verbete. Estas metodologias foram trabalhadas a partir de estudos em jogos teatrais de Olga Garcia Reverbel (1989) e Viola Spolin (2013; 2017) e de exercícios de preparação corporal e vocal oriundos da minha formação acadêmica durante a graduação, baseados nos estudos de Luis Otávio Burnier (2001), Jerzy Grotowski (2007), Constantin Stanislavski (2011) e Eugenio Barba e Nicole Savarese (2012). Assim que as cenas foram definidas, os ensaios partiram do aquecimento corporal e vocal diretamente para a “passagem das cenas”.

2.2.1. O jogo

Para a primeira etapa dos ensaios, o aquecimento do corpo-voz partiu da transformação de jogos tradicionais ou infantis em jogos teatrais, como por exemplo, o jogo *Pega-pega* que, adaptado à prática teatral, desempenhava a função de preparar os corpos-vozes dos estudantes-piratas para o processo de criação. O uso destes jogos se deu tendo em vista apresentar elementos lúdicos na sua prática, exercendo o faz de conta, ocasionando a liberdade para criação, sabendo que é nela que reside o prazer de jogar, que é uma das características fundamentais do jogo (HUIZINGA, 2000). Os jogos também proporcionaram o entrosamento entre os estudantes-piratas de maneira leve. O estabelecimento de algumas regras foi importante para que os estudantes-piratas mantivessem o foco no jogo, com divertimento, conforme já foi proposto:

No campo da filosofia o jogo está presente no pensamento e tende a se unir a termos como divertimento, alegria, prazer, júbilo. Costumamos compreender o jogo como recreação, como desfrute que rompe com a seriedade e dureza da vida, em suas ocupações diárias. Nesse sentido, o jogo anestesia a crueza e as exigências da vida diária. O jogo faz esquecer por um breve espaço de tempo, a árdua tarefa de existir. É alívio em meio às tensões da vida. Por isso, tomamos o jogo como um verdadeiro instrumento lúdico, pelo estado de ânimo que este pode provocar no jogador. O sujeito joga o jogo em favor de seu divertimento. (EMAC/UFG, 2010, p. 25).

O jogo é apresentado como uma “válvula de escape” dos problemas e atividades diárias do jogador, de maneira descontraída, mas sempre buscando o comprometimento dos envolvidos.

Durante as oficinas, o aquecimento acontecia com a participação de todos os estudantes-piratas, que indicavam também possíveis transformações de jogos

tradicionais para a sala de ensaio. As instruções para o momento inicial dos encontros não partiam apenas de mim. Levei aos estudantes-piratas um entendimento de dissociação da ideia inicial de que eu seria a única pessoa a ditar uma regra ou uma maneira de exercer as atividades, e que estas não poderiam ser modificadas ou transformadas. Durante todo o processo meu grande desafio foi encorajar e dar liberdade para que os estudantes-piratas criassem, apresentassem ideias e possibilidades desde o momento do aquecimento, o processo de criação, a montagem das cenas, a criação do roteiro, a escolha dos elementos da encenação, até a reflexão crítica de toda oficina. Eu, assim como eles, era também um sujeito da experiência, como Larrosa expõe:

[...] não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2015, p. 26).

Meu papel era o de orientadora das atividades, ao contrário da época em que brincava de professora com meu irmão, eu possuía agora a postura de alguém que estaria sempre presente para o que eles precisassem, com uma escuta atenta, mas sem deixar de ser uma incentivadora de estudantes que possuam autonomia para criar, refletir, criticar e transformar a realidade que vivem.

A partir do relato de uma das alunas a respeito das práticas realizadas durante a oficina, foi possível verificar os resultados da metodologia aplicada: “*Desde que tive a oportunidade de poder lidar com artes cênicas me apaixonei pela arte de poder estar no palco, poder brincar de ser outra pessoa, fazer alguém rir ou chorar com um trabalho que foi planejado, ensaiado, apresentado e reconhecido é realmente uma coisa mágica.*” (Rainha)¹⁰.

Quando a participante utiliza o termo *brincadeira*, o faz no sentido de jogos tradicionais ou jogos infantis. É possível que para alguns, o uso do termo *jogo infantil*, possa remeter a algo que é associado apenas ao mundo infantil, já que vivemos em uma sociedade capitalista, na qual o *brincar* não traz lucros – o brinquedo enquanto objeto adquirido em uma loja sim, porém as brincadeiras, que podem ser reconhecidas como *jogos infantis* a partir do uso do corpo como o objeto da ação, e são a estas últimas a que me refiro, estas não visam a lucratividade. Na atualidade, com o advento da

¹⁰ Depoimento escrito da estudante-pirata, referente ao relatório entregue no dia 05 de fevereiro de 2018.

tecnologia, grande parte dos *jogos infantis* tende a individualização, como ocorre com o uso dos *smartphones* e *tablets*, que não levam ao entrosamento físico presencial. Para compactuar com esta perspectiva, apresento um trecho do livro *Licenciatura em Artes Cênicas*:

O pensamento de que brincadeira é coisa de criança foi paulatinamente tomando conta da sociedade moderna em razão de que a brincadeira não produz algo lucrativo. Assim como a criança também é um ser ainda incapaz de produzir. No entanto, essa mesma sociedade continua entendendo a criança como um adulto em potencial, pois a maioria dos brinquedos não deixa de ser uma imitação do futuro mundo do adulto: bonecas e panelinhas para as meninas; carrinhos e ferramentas para os meninos. (EMAC/UFG, 2010, p. 12).

Ressalto a importância do lúdico, o “só fazer de conta” no teatro, sabendo-se que a vivência lúdica é um elemento intrínseco aos jogos teatrais. “Essa vivência lúdica encontra no jogo, seja ele teatral ou de qualquer outra natureza, uma relação íntima de reciprocidade, uma vez que a ludicidade é um dos traços definidores do jogo.” (EMAC/UFG, 2010, p. 08). Em concordância com a seriedade dos jogos e da importância do lúdico no trabalho, nas palavras de Huizinga:

Esta característica de “faz de conta” do jogo exprime um sentimento da inferioridade do jogo em relação à “seriedade”, o qual parece ser tão fundamental quanto o próprio jogo. Todavia, conforme já salientamos, esta consciência do fato de “só fazer de conta” no jogo não impede de modo algum que ele se processe com a maior seriedade, com um enlevo e um entusiasmo que chegam ao arrebatamento e, pelo menos temporariamente, tiram todo o significado da palavra “só” da frase acima. (HUIZINGA, 2000, p.10).

Apesar da desvalorização do jogo infantil para a visão contemporânea de mundo utilitarista, o uso destes no fazer teatral se torna fonte de um rico material para jogos de aquecimentos, de criação e trabalho das cenas. O foco estava em transformar as brincadeiras que são conhecidas pelos estudantes-piratas em algo voltado para a prática teatral. Concordo com a afirmativa feita por Huizinga: “Os jogos infantis, o futebol e o xadrez são executados dentro da mais profunda seriedade, não se verificando nos jogadores a menor tendência para o riso.” (HUIZINGA, 2000, p.08). Trabalhar os jogos infantis ou tradicionais, na prática teatral, nada tem de supérfluo, ou leviano. Pelo contrário, pois contrariando o que pretende a tendência atual de reformas na política educacional, há um rico material a ser explorado e trabalhado no teatro.

Apesar de sua relevância, o teatro na educação, apresentado dentro da área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, nos Parâmetros Curriculares Nacionais para o

Ensino Médio – PCNN, (BRASIL, 2000), vive um momento de indefinições e fragilidades tendo em vista a proposta de reforma do Ensino Médio, através da Base Nacional Comum Curricular – BNC, (BRASIL, 2017), no qual nos apresenta uma desvalorização das diretrizes educacionais no ensino das Artes e dos benefícios provenientes deste campo de ensino, enquanto processo formativo do indivíduo. E por isso, é cada vez mais importante o embasamento científico da área e a reafirmação da sua relevância na educação de Ensino Médio.

2.2.2. Processo de criação a partir do trabalho de corpo-voz

Durante a oficina que serviu de objeto para esta pesquisa, em relação à concepção de novos registros de corpo-voz, foram trabalhadas individualmente as variações de ritmos, timbres e ressonadores corporais dos participantes, visando a potencialização da comicidade através da utilização da voz, prática que deve ser uma constante na vivência de um ator, influenciando a sua expressão corporal e vice-versa. Ressalto que foram exercícios simples, considerando o nível iniciante dos estudantes-piratas. Listo aqui alguns: exercícios de exploração de alguns ressonadores corporais (cabeça, nariz, peito); exercícios de respiração, visando a conscientização corporal; exercícios de aquecimento vocal a partir da emissão de vogais e consoantes, e da projeção da voz até um determinado ponto da sala, buscando aumentar o alcance desta emissão. Essa voz que, para além dos efeitos que realiza no corpo de quem emite, expande-se e chega até ao seu receptor, é também ação. Sara Lopes afirma que: “A palavra, na boca de quem a emitia e no ouvido de quem a recebia, era **presente** em amplitude, altura, peso. Enunciada pela voz, a palavra criava o que dizia, expandindo-se no mundo que ela mesma forjava.” (LOPES, 1997, p. 18/19). Foi a partir dessa perspectiva da voz como ação que a prática foi aplicada aos encontros, um corpo-voz que age e reage aos estímulos dos colegas de trabalho e da plateia que o assiste.

Nesta conjuntura, as motivações para a criação dos personagens ocorreram de diferentes formas. A primeira delas foi a execução de exercícios de imitação do caminhar dos colegas presentes nas oficinas, expandindo suas características mais fortes, como um mexer de um braço, ou o balançar da cabeça, característica esta específica do colega em ação. Este jogo foi uma adaptação dos trabalhos de Viola Spolin (2013; 2017), e me possibilitou uma compreensão de como se dá a apropriação corporal dos elementos observados nos pares. Em seguida, foram progressivamente

introduzidos elementos do corpo-voz, e os estudantes-piratas foram desafiados a responderem às seguintes questões:

“Como esse corpo fala? Como esse novo corpo interfere na projeção da voz? Qual ressonador devo utilizar?”.

A voz é corpo, e como extensão corporal, proporciona o melhoramento da atuação, conforme as investigações sobre registros de Grotowski (2007), ao tratar a respeito de ressonadores ou vibradores – pontos no corpo em que a voz pode ressonar. Os ressonadores pesquisados durante os ensaios foram os mais simples, como os do nariz, do peito e do topo da cabeça. As orientações apresentadas aos estudantes-piratas eram para que tentassem sempre levar o ponto de vibração para as referidas partes do corpo.

Outro autor que tomei como referência para compreender a importância da utilização do corpo-voz foi Eugenio Barba, que em relatos apresentados em vídeo do laboratório de Treinamento Vocal do *Odin Teatret*, em 1972, assume que o treinamento vocal também tem forte impacto na atuação:

A voz como um processo fisiológico envolve todo o organismo projetando-o para o espaço. A voz é uma extensão do nosso corpo e nos dá a possibilidade de intervenção concreta, mesmo à distância. Como uma mão invisível a voz se estende do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa nesta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde o impulso que se tornará som e da fala nasce. A voz é um corpo - um corpo invisível - a operar no espaço. Não há separação há dualidade: Voz e corpo. (Verbalização de Eugênio Barba, em 1972, em vídeo “Training at Odin Teatret/Physical Training/Vocal Training”. Tradução nossa)¹¹.

Na oficina foram realizados exercícios técnicos, como o de projetar o corpo-voz até um determinado ponto da sala. Exercícios de aquecimento das cordas vocais e das demais partes do corpo, o aprimoramento da pronúncia das palavras, a melhora na dicção, bem como treinamentos que ativam o tônus corporal. Estas atividades visaram o desenvolvimento de um corpo decidido, separado das práticas cotidianas, e disponível para a criação (BARBA; SAVARESE, 2012).

¹¹ No original: *The voice as a physiological process engages the whole organism projecting it into space. The voice is an extension of our body and gives us the possibility of concrete intervention even at a distance. Like an invisible hand the voice extends from our body and acts, and our entire body lives and participates in this action. The body is the visible part of the voice and one can see how and where the impulse which will become sound and speech is born. The voice is a body - an invisible body - operating in space. There is no separation no duality: Voice and body. (Verbalização de Eugênio Barba, em 1972, em vídeo “Training at Odin Teatret/Physical Training/Vocal Training”).*

Para a prática da pronúncia, foi dada inicialmente a palavra “Rato”, retirada do esquete *O Rato*, de Karl Valentin (1980). Posteriormente, introduzi lentamente frases da mesma obra, como, por exemplo, “Tem um rato no meu quarto”. Estando firmado o novo corpo-voz nos participantes, entreguei o esquete completo para a realização de um jogo de experimentação dos personagens em cena. Em diferentes momentos incentivei os estudantes-piratas a desenvolver a percepção sobre os elementos cômicos do trabalho prático não apenas no próprio corpo, como também nos dos demais componentes do grupo.

Outra forma de criação se deu a partir da observação de uma imagem, de livre escolha dos participantes. Após um aquecimento do corpo-voz, quando os corpos estavam com a atenção voltada para o trabalho da prática, eu os orientei a observar quais elementos compunham aquelas imagens, suas linhas, as sensações que a imagem lhes remetia, se as suas cores representavam algo, dentre outros. Após a análise, os participantes foram refletindo no corpo as impressões que viam na figura. Para dar continuidade ao processo de criação, sugeri a concretização de ações, como “Pegar um copo vazio, enchê-lo ou não, e beber ou não o conteúdo” e, por fim, executar através da voz e do corpo a resposta para a seguinte questão:

“Qual a sua reação corporal e vocal se alguém o chamasse nesse instante?”.

Podemos observar uma sequência de ações da personagem *Viúva* na Figura 1:

Figura 1 – Momento em que o estudante-pirata *Viúva* executa sequência de ações



Legenda: Sequência de ações: “Pegar um copo vazio, enchê-lo ou não, e beber ou não o conteúdo”.

Fonte: Dados da pesquisa (2017)

Cada interpretação em desenvolvimento foi acompanhada individualmente por mim, sendo frisada a importância das variações de ritmos no corpo-voz, bem como a repetição de ações e de palavras que potencializavam os elementos cômicos que ali surgiam. Esta prática acompanha os estudos da teoria acerca do cômico estabelecidos pelo filósofo Henri-Bergson (2001).

Houve criação de cenas a partir de imagens, do andar do colega e de textos. Mas uma das questões que me surgiu foi:

“É possível criar a partir do silêncio?”

Vejo o silêncio como “uma caixa de possibilidades” (SCHAFFER, 2011). Mesmo no silêncio existe som. Se pararmos por alguns segundos e ficarmos calados, os ruídos tomam o espaço sonoro, os sons do ambiente, das buzinas dos carros, dos pássaros e todos os possíveis ruídos que alguém escutará caso fique em silêncio por alguns segundos. O ouvido é um órgão que é difícil de ser controlado, a não ser que sejam utilizados tampões. Mesmo assim ainda é possível que um ou outro som consiga ultrapassar a barreira do bloqueio. Schafer revela que:

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. (SCHAFFER, 2011, p. 55) .

Estes ruídos apresentados no silêncio podem ser vistos como negativos ou utilizados também como fonte de criação.

Estas questões foram trabalhadas na oficina, sempre enfatizando que corpo é voz. Em um dos ensaios, solicitei que os estudantes-piratas deitassem no chão da sala, fechassem os olhos e escutassem os sons que o ambiente apresentava. Uma escuta atenta, que “envolve todo o corpo” (BISCARO, 2015, p.26), percebendo as características dos sons e como eles afetam o seu corpo, Barbara Biscaro afirma que:

Ouvir não significa automaticamente perceber o som: é possível passar um dia inteiro andando em uma cidade e depois não conseguir individualizar nenhum som em particular que se ouviu, pois o ouvido, apesar de captar, não foi estimulado a perceber e individualizar as qualidades dos sons aos quais o corpo foi exposto. (BISCARO, 2015, p. 25).

Em congruência com o pensamento de Barbara, compreendo que é importante voltar à atenção para os sons do ambiente e compreender corporalmente como o corpo reage e age a tais estímulos. O som da máquina de ar condicionado, os alunos do IFRN

jogando vôlei na quadra, os passos de uma pessoa que caminha no corredor do prédio, a respiração do estudante-pirata que estava próximo, todas as possibilidades de ruídos que chegassem até aos seus ouvidos. Aos poucos foi solicitado que os estudantes-piratas começassem a expressar corporalmente quais imagens estes sons apresentavam. Todos eram instigados a não realizar apenas as ações óbvias, como por exemplo, ouvir alguém caminhando e simplesmente realizar o ato de caminhar, mas explorar também a dimensão abstrata do som e, aos poucos, mesclar todos estes movimentos. Esse processo era desenvolvido, respeitando sempre a individualidade de cada escuta, ao passo que “é possível dizer que duas pessoas ouvindo um mesmo som poderão perceber de formas distintas a partir de sua individualidade.” (BISCARO, 2015, p. 27).

Assim como acontece na comédia, o público pode rir ou não de acordo com a carga cultural que cada um vivenciou, na escuta o processo se assemelha, tendo em vista que a escuta, que se faz percebendo as particularidades de cada som, é um ato subjetivo, este também sofre interferências das experiências de vida de cada participante. De modo a reafirmar este posicionamento, Barbara Biscaro diferencia em duas dimensões a escuta. A primeira em aspecto fisiológico e a segunda em um “processo subjetivo de ouvir, que conecta o som ouvido com a subjetividade do indivíduo e que evidencia o modo ou qualidade com que se ouve.” (BISCARO, 2015, p.27). Sabendo desta diferenciação, o intento foi instigar os estudantes-piratas a explorarem o processo subjetivo e individual da escuta do ambiente.

Após um momento de investigação criativa destes movimentos, deveriam selecionar uma sequência de ações que seriam utilizadas em um terceiro momento dos ensaios, na experimentação de possíveis estruturas de cenas.

Estes sons afetam o corpo de atores de alguma forma, reverberando em uma reação corporal. Logo, concebo que, assim como a fala pode ser ação para atores e para espectadores, os sons também têm uma função de ação. Uma ação que gera uma reação, ou uma impressão, ou apenas uma imagem no imaginário de quem recebe o estímulo. Sara Lopes, ao discorrer sobre a transferência da palavra escrita para a falada, afirma que: “A palavra, na página, ganha sentido na imaginação; seu sentido torna-se imaginação experienciada no corpo; o sentido experienciado transforma-se na palavra falada.” (LOPES, 1997, p. 43). E esta palavra falada pode gerar no outro algum tipo de reação, no imaginário ou corporal.

Durante todo o processo, a cada ensaio, eu procurava mudar a abordagem de criação dos corpos-vozes e de estruturar as cenas. Um dia o estímulo se deu a partir da

observação de uma imagem, em outro dia a partir da leitura de um poema, em outra oportunidade criamos a partir de notícias acerca de determinados temas. Os estudantes-piratas sentiam a necessidade de falar naquele momento. Em alguns encontros existia um texto-base, em outros não, como, por exemplo, a partir do silêncio que acabei de descrever.

Sempre acreditei que cada um tem um ponto de acesso para a criação, e esta visão vem ao encontro ao que Dario Fo relata a respeito de não haver regras inflexíveis ou ordens únicas para a criação, cada um tem seu método, seu ponto de acesso. Fo (1999) ao afirmar que no teatro “não existem regras” (FO, p.90), justifica sua posição ao complementar que “Não devemos trabalhar anarquicamente, porém; cada um deve ter a liberdade para escolher um método capaz de fazê-lo alcançar um estilo, ou seja, dentro de um rigor dialético eficaz.” (FO, 1999, p. 90).

Ainda sobre a importância em escutar os anseios que os estudantes-piratas buscavam trabalhar: “A apreensão dos modos de fazer e ensinar dos espaços cotidianos necessita de uma ‘parceria’ entre os sujeitos da pesquisa, para possibilitar a compreensão dos elementos presentes nesses modos, suas articulações, seus conteúdos e formas.” (TELLES, 2013, p. 16). E foi partindo desta ideia que durante o processo procurei sempre uma pluralidade de métodos para criar, para que todos se sentissem à vontade e encontrassem o que lhes dava acesso para explorar suas possibilidades criativas.

A partir de alguns relatos, observei que um ponto positivo da oficina, para eles, foi exatamente essa não necessidade de criar a partir de um texto fixo, de poder experimentar com ou sem a base textual, como uma das estudantes-piratas relata: “*Participar da oficina foi uma experiência muito extraordinária, porque foi bem diferente de tudo que eu já tinha feito antes. Eu já tive experiências anteriores com o teatro, mas foi totalmente diferente. Antes eu estava acostumada a trabalhar com espetáculos fechados em que o ator não podia mudar muito a cena e nessa oficina a gente criava as cenas do zero!! É muito massa.*” (Caixa de Supermercado)¹²

Sempre procurei deixar claro para os participantes que, como Fo (1999), não existe certo ou errado no momento da criação cênica, que eu não estaria ali para avaliar suas ações ou sua criação. Pelo contrário, minha função seria a de auxiliá-los na criação, para instigá-los, provocá-los, para que experimentassem e explorassem, sem medos,

¹² Depoimento escrito da estudante-pirata, referente ao relatório recebido no dia 14 de fevereiro de 2018.

sem julgamentos, com liberdade para a expressão e criação de seus personagens e suas partituras de ação. Para que eles pudessem, cada um de sua maneira, vivenciar a experiência, única e intransponível, conforme apresenta Larrosa:

[...] o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. (LARROSA, 2015, p. 31).

A experimentação de pequenas ações levou os estudantes-piratas a vivenciarem a representação com os novos registros corporais e vocais, cada um de acordo com suas possibilidades e particularidades, explorando as diversas possibilidades desta nova criação. Sabendo que a comicidade pode ser encontrada nas formas, nas ações, nas atitudes, nas situações, nos movimentos em geral e na palavra (BERGSON, 2001), é imprescindível que a atenção esteja voltada para além do trabalho de corpo-voz. Desde os primeiros encontros procurei quais eram os elementos que poderiam potencializar a comicidade dos estudantes-piratas, tendo em vista a importância de que fossem aperfeiçoados no decorrer das práticas.

Nesta conjuntura de corpo-voz, nada é separado de quem a pessoa é. Eu sou corpo-voz. A voz se mostra como extensão corporal, sendo ela mesma o próprio movimento, sendo ela ação. Entendo, portanto, que a verdade cênica, ou a organicidade – vista aqui como “fluxo de vida sobre a cena” - estará presente no ator, e a comicidade não pode estar desligada dela.

A organicidade: este também é um termo do vocabulário de Stanislávski. O que é organicidade? Significa viver de acordo com as leis naturais, mas em um nível primário. Não devemos esquecer que nosso corpo é um animal. Não estou dizendo: somos animais; digo: nosso corpo é um animal. A organicidade está relacionada com o aspecto criança. A criança quase sempre é orgânica. A organicidade é algo que se possui em maior grau quando se é jovem, em menor grau quando se envelhece. Evidentemente, é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra os hábitos adquiridos, contra o treino da vida corrente, rompendo, eliminando clichês de comportamento e, antes da reação complexa, voltando para a reação primária. (GROTOWSKI apud ÁVILA, 2010, p.18).

Sobre a verdade cênica, o diretor Tortsov disse a Stanislávski em um de seus ensaios:

Uma verdade artística é difícil de desencavar, mas nunca perde o interesse. Vai-se tornando cada vez mais aprazível, penetrando cada vez mais fundo, até envolver totalmente o artista e também o seu público. Um papel construído à base de verdades cresce, ao passo que fenece o que se baseou

em clichês. (STANISLÁVSKI, 2011, p. 58).

Desta forma, se o ator tentar mentir ou esconder, ele estará mostrando cada vez mais seu erro, posto que a mentira não é companheira do cômico. Ou seja, mesmo que o ator demonstre uma mentira em cena, essa tem de ser tomada por ele como uma grande verdade. De fato, “[...] quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico.” (BERGSON, 2001, p. 07).

Os tipos de corpos-vozes encontrados a partir do presente trabalho apontaram diferentes possibilidades de experimentações interferindo positivamente nas atuações cômicas. Por exemplo, foram ponderadas as variações de timbres, observando-os como “características físicas individuais, tais como espessura e extensão das pregas vocais” (LOPES, 1997, p.45), variação de extensão, sabendo que é compreendida pelos “[...] limites da altura dos sons emitidos, entre o mais grave e o mais agudo.” (LOPES, 1997, p.77), e a variação de ritmos, “a dinâmica da respiração (inter-relação de força, quantidade, duração e intensidade) anda junto com o ritmo.” (BURNIER, 2001, p.46).

Em uma cena trabalhada com os estudantes-piratas, um dos participantes criou o personagem *O Velho que escarra*. Em todas as suas atuações, realizava um movimento desordenado com os pés e os braços, mas não como algo potente para a criação, e sim por falta de treino e de noção de tempo e ritmo do corpo. Após a repetição da cena por cinco vezes, cada uma com um ritmo diferente, o estudante-pirata começou a compreender corporalmente a importância da consciência e aplicação de pausas e silêncios, por mais que a característica principal do *O velho que escarra*, especificamente, fosse uma inquietação na garganta que se expandia pelo corpo, tenha sido mantida. Foi compreendido que não é preciso movimentar-se o tempo todo, e que, às vezes, uma pausa tem mais potência no palco do que várias ações juntas. De fato, umas das variações nestes registros vocais são os ritmos utilizados. Segundo Eugenio Barba e Nicole Savarese, “não é o som ou o barulho produzidos, e sim o modo como o silêncio e a pausa são organizados” que qualifica o potencial de uma cena (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 252).

2.2.3. A construção de personagens e o cômico

Na criação do personagem *O Velho que escarra* não foi apenas no corpo que o ritmo se instaurou: a elocução do personagem criado também sofreu transformações que serviram de apoio para se explorar a comicidade existente naquela *rouquidão* aliada a pequenos escarros, com seu ritmo vocal em sincronia com seu corpo. Complementando

o pensamento, Bergson afirma sobre o ritmo: “Via de regra, é no ritmo da fala que reside a singularidade física destinada a completar o ridículo profissional.” (BERGSON, 2001, p. 26).

Um elemento que foi muito exposto aos participantes é a seriedade no trabalho, e a importância de acreditar no que se faz quando se atua, como já foi citado, a “verdade cênica”. O ator deve se apropriar daquele personagem e da situação encenada por mais que aos olhos da sociedade aquela ação (feita fora do teatro) tenha uma conotação de algo ridículo. Na comicidade este componente é fundamental, como é possível observar a partir dos estudos de Bergson ao afirmar que “Rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê impressão de ser uma coisa.” (BERGSON, 2001, p.26). Para exemplificar este relato, solicitei que uma das estudantes-piratas pronunciasse a palavra “Rato” como se o corpo dela fosse uma serra elétrica:

“Use o tremor do corpo que você criou, fale com todo o seu corpo, repita até eu pedir para parar!”

Embora o pedido estivesse coberto de seriedade, por ser atípico, a participante o realizou sob pequenas risadas.

Como seria possível uma pessoa se transformar em uma serra elétrica?

As orientações foram repetidas com ímpeto:

“Concentre-se! Acredite no que faz, agora você é uma serra elétrica!”

Após várias repetições, com variações de ritmos na ação, finalmente a *serra elétrica* mostrou-se em todo seu corpo, e o resultado foi imediato, recebendo aplausos dos pares pela interpretação:

“Esse é o foco! Seja verdadeiro, esqueça quem você é fora, no palco você é uma serra elétrica!”

É possível então compreender que: “Não é preciso ir ao extremo da identificação entre a pessoa e a coisa para se produzir o efeito cômico. Basta que insinue confundir a pessoa com a função que ela exerce.” (BERGSON, 2001, p. 29). Foi notória a diferença de interpretação quando a participante entendeu como verdadeiro o novo personagem que era proposto, relacionando-o ao trabalho cômico, Luís Otávio Burnier afirma, ao citar o *clown* russo Engibarov: “O clown faz tudo, sempre, seriamente. Por certo, isto não significa que não queira ser cômico. Ao contrário, sua meta é fazer rir. Mas o verdadeiro cômico consegue isso sem tentar fazer rir a qualquer preço.” (ENGIBAROV apud BURNIER, 2001, p. 218).

Seguindo a mesma linha circense, André Carrico descreve um dos grandes

desafios do ator cômico, ao abordar o trabalho diário do palhaço no picadeiro “Todos os dias, às vezes em duas, três, até quatro funções, pinta a cara e entra no picadeiro para cumprir a difícil tarefa de extrair gargalhadas da mesma cena repetida há anos.” (CARRICO, 2004, p. 35). O ponto não é fazer graça e sim ser engraçado, e o desafio maior para o ator estará em se manter cômico.

Ainda sobre acreditar nas ações realizadas, relato a proposta de um *Show de Talentos*, que se estenderia por duas semanas de apresentações. Tendo como foco o trabalho de *Clown*, que focaliza a apresentação de suas habilidades ou sátiras das demais atrações do circo (BOLOGNESI, 2003). Cada estudante-pirata deveria trazer pelo menos uma cena curta em que apresentava sua melhor habilidade, alguma ação em que ele fosse “o melhor em realizar” (Figura 2). Por mais que eu afirmasse que cada estudante-pirata era a pessoa que mais se destacava ao realizar as ações que cada um escolhera, eles precisavam acreditar que eram os melhores. O acreditar e se colocar em cena como um destaque era mais importante do que a execução da atividade de forma perfeita. Após esta compreensão, seguimos durante o período proposto da atividade realizando diversas apresentações que resultaram na criação da cena *Ópera*, que será retomada em um dos subitens desta dissertação.

Figura 2 – Atividade *Show de talentos*.



Legenda: Sequência de ações em que o *Cantor de Ópera* apresenta o seu “talento”, realizando imitações do cantor Luan Santana¹³.

Fonte: Dados da pesquisa (2017)

Exemplificando um elemento de comicidade que foi trabalhado nos ensaios, cito

¹³ Luan Rafael Domingos Santa, cantor e compositor brasileiro.

aqui um dos processos de criação de um corpo-voz para os personagens criados ao longo de nossa oficina. Uma das participantes criou um registro corporal e vocal que remetia a uma “maloqueira” (Figura 3), assim denominado pela própria criadora. Ao “passar a cena”, os outros estudantes-piratas que a observavam apresentaram reações positivas quanto à sua interpretação. Na segunda passagem do trecho, questionei os que observavam se não seria melhor se houvesse a limitação de movimentação do braço direito, pois compreendi que estava havendo excessos para a proposta, o que afetava a potencialidade do cômico. A resposta imediata foi negativa. Segundo a análise dos pares que assistiam à interpretação, era esse movimento repetitivo, como um “tique nervoso”, que a tornava engraçada.

Figura 3 – Personagem *Maloqueira*



Legenda: Sequência de ações em da personagem *Maloqueira*.

Fonte: Dados da pesquisa (2017)

Esta construção colaborativa chamou a atenção para o fato de que, o que qualifica algo como cômico ou não-cômico, é de natureza subjetiva. Indo ao encontro do pensamento de Vladimir Propp, o grande desafio do cômico é de que “o nexo entre o objeto e o cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, lá onde um ri, outro não ri. A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social,

nacional e pessoal.” (PROPP, 1992, p. 31/32).

O riso vem também das referências pessoais de cada indivíduo, e as relações internas que ele faz para que tal situação seja ou não cômica. Se o ator estiver ciente do perfil do público que o assiste, é possível que as possibilidades de trabalhar os elementos essenciais sejam dilatadas. A potencialidade do que é cômico é mais ou menos eficiente também a depender de aspectos circunstanciais, embora esta não seja uma regra absoluta.

Sobre os improvisos e “presentes” que surgem nos ensaios e no palco, Dario Fo aconselha “nunca desconsiderem o imprevisto...e também não se deixem perturbar por ele.” (FO, 1999, p. 116). Como no jogo *Entradas e Saídas*, exercício que é usual em cursos de iniciação do *clown*, com o intuito de trabalhar o foco do ator, a troca de olhares com a plateia, de sentir esse olhar, e o desafio de entrar em cena e sair sem o intuito de realizar uma ação que não seja a de entrar e sair, sem a necessidade de representar algum personagem. Neste jogo, um “presente” foi dado a um estudante-pirata, entretanto, ele não foi bem aproveitado pelo participante.

Um dos estudantes-piratas começou realizando o que havia sido proposto. Ele entrou em cena, parou no centro, olhou cada um dos espectadores – os seus colegas – e depois de olhar um por um subiu em uma pequena escada que estava no fundo esquerdo da sala – (como estava previsto no roteiro que havíamos proposto). Porém, algo inesperado aconteceu. Entre a parede e a escada existia uma pilha de objetos que serviam para a aula de ginástica que acontecia na mesma sala, cronologicamente após o ensaio. O estudante-pirata acabou por esbarrar nos objetos e alguns caíram. A reação corporal de surpresa dele foi imediata. O público, seus pares, ao perceber que a reação foi espontânea e verdadeira, aceitou o jogo, mas o estudante-pirata, focado na proposta inicial do exercício, de que não poderia realizar outras ações, não desenvolveu o jogo, fingiu que nada caiu e saiu de cena. Nesse dia, reforcei a importância de aproveitar esses momentos de espontaneidade. De aproveitarem quando surge um “presente” deste tipo. O estudante-pirata revelou que sentiu vontade de experimentar, seguir na cena e ver no que poderia resultar aquele jogo, mas o receio de errar falou mais alto, já que a regra do jogo não era essa.

Reforcei a importância de aproveitar os fatos não esperados em cena, com Dario Fo, ao ressaltar que “Os elementos mais importantes, aliás fundamentais, comuns à atividade de todos os tipos de cômicos são a improvisação e o incidente.” (FO, 1999, p. 117). Importante lição: o *clown* adora quebrar as regras. Deixo claro aqui que a “quebra

de regras” é favorável para a comicidade quando a necessidade de trapacear tenha o objetivo de obter o efeito cômico da cena. Mas como saber o limite entre a lei do jogo que pode ser infringida ou não? Compreendo que para essa reflexão não há uma resposta única e inflexível, essa sensibilidade de saber a hora certa de burlar ou não a norma, se dá com o tempo, com as tentativas, aparece com a prática diária dos acertos e dos erros.

2.2.4. O processo de criação e a pirata-docente

Foram vários os ensaios em que eu realizava um planejamento de atividades para o dia e, ao chegar ao momento de aplicá-los, tudo se transformava. Era fundamental essa escuta dos anseios de quais elementos se poderia trabalhar por parte dos estudantes-piratas. Dedicar-se à arte do teatro é assim; as energias momentâneas interferem muito no trabalho, e é preciso “escutar” o que o outro está disposto a fazer. Narciso Telles, nos apresenta um paralelo do conceito de bricolagem com a capacidade do artista-docente em “recriar estratégias de ação” (2013, p.15), e a cada ensaio era necessário que eu adaptasse meu planejamento de ensaio às necessidades apresentadas pelos estudantes-piratas:

O professor deverá conduzir seu modo de trabalho de forma mais aberta, o que não quer dizer sem planejamento ou preparação. Tal como o *bricoleur*, ele deve ser capaz de criar e reinventar procedimentos, projetos, atividades, exercícios, ou seja, instrumentos de trabalho que possibilitem um maior envolvimento dos alunos e do próprio docente no processo de ensino-aprendizagem. (TELLES, 2013, p. 16)

E foi com esta postura de “escuta” que se deu a criação de uma das cenas preferidas dos estudantes-piratas, denominada *Pilates*. O fato aconteceu quando estávamos prestes a adentrar a sala de ensaio, porém, pessoas que ocupavam o espaço antes de nós saíram de lá portando bolas comumente utilizadas para a prática do *Pilates*. Os estudantes-piratas, ao verem os objetos, ficaram desejosos em usá-los. De pronto mudei toda a programação do ensaio. Naquele dia, trabalharíamos com as “benditas” bolas prateadas de *Pilates* (Figura 4). Foi mágico. Pois criamos, além da cena referida, outra de transição.

Figura 4 – Atividade com bolas prateadas de *Pilates*.



Legenda: Primeiras experimentações com as bolas de *Pilates*.

Fonte: Dados da pesquisa (2017).

Enquanto artistas-docentes, temos de estar atentos aos sinais que a arte de atuar nos perpassa e ser flexíveis, pois, a criação ocorre na leveza e no prazer de atuar. Conforme Dario Fo:

[...] posso assegurar que a prática é o melhor meio para o aprendizado da leitura de todo o texto teatral. E em teatro, a prática se obtém não só atuando em espetáculos, mas também na posição de espectadores, assistindo principalmente a atores de grande talento e com muita experiência. (FO, 1999, p. 130).

Confirmo, pela minha vivência, com Fo (1999), que a prática é o melhor meio para se aprender. Diversas vezes eu ficava tentando montar mentalmente as cenas que os alunos iriam apresentar ao final da oficina. Estudava, pesquisava, lia, mas não conseguia concretizar as ideias. Torturava-me sozinha tentando montá-las. Ingenuidade minha, tentar sozinha algo que desde o início estava sendo construído em conjunto. Mas, para minha felicidade, diversas vezes, ao chegar no dia da oficina, algo mágico acontecia, mágico mas baseado em um trabalho semanal. De repente, sem eu perceber, a primeira cena era formada, depois a segunda, e a cada ensaio uma nova cena era concretizada, não como eu havia planejado em meus pensamentos, mas bem melhor, mais viva e próxima à realidade dos estudantes. Não tiro o crédito das leituras e estudos prévios, mas não havia a necessidade de ser doloroso.

Ainda como aponta o dramaturgo italiano, “[...] para realizar com dignidade o ofício e ser um bom homem de teatro, é preciso empenhar-se para obter todos esses conhecimentos, provenientes do estudo, da observação direta, da prática.” (FO, 1999, p.

132). Precisei cometer o erro algumas vezes, até compreender que o meu papel no pré-ensaio era o de estudar e de criar mentalmente até o momento em que não se tornava mais divertido o processo. Era sinal de que eu precisava da minha outra metade para criar, o grupo, o meu tesouro.

O uso de uma estrutura teatral aberta para improvisação partiu de uma estratégia para contornar a dificuldade que encontramos na rotatividade de alguns estudantes-piratas. Além disso, o cuidado era voltado para a ideia de apropriação do texto que seria apresentado pelos estudantes-piratas, sabendo do pouco tempo que teríamos de ensaios, e que com isso poderíamos ter como resultado durante a apresentação do experimento cênico a ideia de um “texto decorado”, como descreve a professora e pesquisadora Heloise Baurich Vidor: “Em decorrência deste processo muitas vezes precipitado, o aluno era levado à memorização precoce, obtendo como resultado um tom ‘decorado’ e recitado da leitura e da fala.” (VIDOR, 2015, p. 02).

Desta forma, optamos por uma estrutura com abertura para a improvisação, visando flexibilidade de estrutura e possibilidade de rotatividade entre os personagens. Durante os ensaios repetimos as cenas com cada estudante interpretando um personagem diferente da sua escala original, com o intuito de que todos experimentassem os papéis criados no caso de um dos participantes precisar sair da oficina no meio do processo.

No que tange ao figurino, seu uso foi composto basicamente por trajes pretos e um número pequeno de peças de roupas. Esta opção foi também uma estratégia para driblar a falta de recursos. Praticamente todas as vestes foram emprestadas pelo Camarim do Núcleo de Artes do CNAT/IFRN. Na sala de teatro do IFRN havia uma série de objetos e cenários já utilizados em outras apresentações, a grande maioria resultado de espetáculos que compunham a Mostra Teatral. Sabendo da disponibilidade de uso deste material, visando o desprendimento mínimo de recursos para montagem do experimento cênico, optamos pela reutilização destes objetos. Sendo assim, desde a prática de improvisação e montagem das cenas, até sua apresentação final, utilizamos os objetos de cena e figurinos que usaríamos no dia da apresentação, potencializando a apropriação e segurança dos alunos no uso deles.

2.3. As anotações de cada joia – Reflexões sobre os diários de bordo

Hoje o teatro ele é tratado como se não servisse pra nada, mas, mal sabem eles que o teatro não é só decorar texto, e ficar de conversa fiada, o teatro é um lugar onde podemos ser nós mesmos, onde podemos incorporar qualquer tipo de personalidade, podemos ter outra visão do mundo. (O velho que escarra)¹⁴

Durante o andamento das oficinas, ao final de cada ensaio, foi proposto aos estudantes a escrita de relatos acerca da oficina a título de relatório, no qual eles poderiam registrar suas observações e reflexões sobre a prática do dia, compondo um diário de bordo, no qual eles faziam anotações, em que poderiam ser colocadas sugestões, críticas e impressões a respeito do trabalho realizado.

A escolha do diário de bordo como ferramenta para uma escrita livre, na qual os estudantes-piratas podiam registrar suas impressões e experiências sobre a oficina, deu-se a partir da percepção de que nem sempre sabemos preencher com palavras o que vivenciamos. De fato, nem sempre as palavras escolhidas para registrar determinado momento o descrevem com tamanha exatidão, mas é importante que o artista saiba que, ao ler determinada escrita, esta irá lhe remeter a memória do corpo para relembrar a experiência vivida.

Falar (ou escrever) com as próprias palavras significa se colocar na língua a partir de dentro, sentir que as palavras que usamos têm a ver conosco, que as podemos sentir como próprias quando as dizemos, que são palavras que de alguma maneira nos dizem, embora não seja de nós de quem falam. Falar (ou escrever) na primeira pessoa não significa falar de si mesmo, colocar a si mesmo como tema ou conteúdo do que se diz, mas significa, de preferência, falar (ou escrever) a partir de si mesmo, colocar a si mesmo em jogo no que se diz ou pensa, expor-se no que se diz e no que se pensa. (LARROSA, 2015, p. 70).

Tendo consciência desta escrita única, por vezes inacessível para outro leitor, optei por ter o máximo de cuidado ao interpretar quais trechos estavam acessíveis para a visão dos outros pares. Desta forma, ao reler os registros, foi possível perceber que, no decorrer dos ensaios, os participantes tomaram consciência corporal dos resultados da metodologia aplicada na prática, compreendendo como se desenvolve o trabalho de corpo-voz e como é possível observar e estimular os elementos cômicos que se apresentam no trabalho de experimentação que vivenciavam.

Outro fato relevante é o de encontrar nestas anotações o senso crítico dos estudantes-piratas a respeito da sociedade que os cerca e de assuntos que são angustiantes para eles. E isso é enriquecedor sob o ponto de vista social da pesquisa.

¹⁴ Depoimento escrito do estudante-pirata, referente ao ensaio do dia 17 de julho de 2017.

Encontrei em cada ensaio estudantes-piratas cada vez mais atentos às questões políticas da sociedade. Como registra a atriz *Dançarina*, ao escrever sobre o tema corrupção: “*Eu acho que é um mal irremediável, pelo menos até a próxima geração, pois atos de corrupção já se tornaram parte da rotina da maioria das pessoas.*” (Dançarina)¹⁵.

O relato pode soar como uma sensação de conformismo, mas na prática dos ensaios o que mais transpareceu foi o contrário. Um inconformismo constante, um desejo pela crítica e pela mudança, que será apresentado de forma mais descritiva no próximo tópico deste capítulo.

O fazer teatral vai além de um treinamento de corpo-voz, ultrapassa o palco, as cortinas e as cadeiras, gera o senso crítico, e essa transformação e reflexão, em pensamento e atitudes, é mais um dos presentes que esse grupo de artistas-piratas compartilhou comigo.

Outro tema que levei para refletirmos originou-se a partir da leitura do texto *Porque os teatros estão vazios?*, de Karl Valentin (1980). Esse texto levantou questões como o descaso em que os teatros da cidade de Natal/RN se encontram. Compartilho a comparação que o estudante-pirata *Viúva* trouxe para sua escrita “*E o teatro Alberto Maranhão que fechou para reforma, mas que reforma é essa que nunca acaba? É contraditório que as reformas do Temer*¹⁶ *aconteçam mais rápido do que as reformas de edifícios teatrais.*” (Viúva)¹⁷.

Além do tom crítico, é possível observar um efeito de transposição das palavras. Bergson relaciona a um dos elementos da comicidade, o trocadilho, conforme seu pensamento: “Bastará uma palavra, às vezes duas, desde que essa palavra nos deixe entrever todo um sistema de transposição aceito em certo ambiente, e que nos revele, de algum modo, determinada organização moral da imoralidade.” (BERGSON, 1983, p. 57). Neste caso, o termo “reforma” se referindo ora às construções de edifícios, ora às reformas de leis do atual governo.

A escrita com elementos da comicidade se mostrou presente em quase todos os integrantes do grupo. É importante registrar que este tom cômico que é utilizado no registro escrito foi se tornando cada vez mais presente e frequente no decorrer do processo. E observo esse fato como uma compreensão, por parte dos alunos, dos

¹⁵ Depoimento escrito da estudante-pirata, referente ao ensaio do dia 30 de agosto de 2017.

¹⁶ Michel Miguel Elias Temer Lulia, Presidente da República Federativa do Brasil 2017/2018.

¹⁷ Depoimento escrito de estudante-pirata referente ao ensaio do dia 17 de julho de 2017.

elementos que permeiam a potencialidade cômica, já que esse “crescendo” se deu também no fazer prático dos ensaios.

Ao escrever sobre situações que os incomodavam, o *Mestre* disserta: “*Outra coisa pra quê tanto jornal policialesco? Eu sei que violência sempre deu audiência desde os tempos antigos, mas mostrar isso na hora do almoço?! Cara, eu to comendo meu bife aqui, tira esse corpo humano ensanguentado da minha cara.*” (Mestre)¹⁸.

Mestre revela em seu registro certa “anestesia momentânea do coração para produzir”, o efeito cômico (BERGSON, 1983, p. 04). E essa é uma característica muito forte em *Mestre*, tanto na escrita como na prática. Ele sabe fazer uso deste *distanciamento*, causando a “insensibilidade que naturalmente acompanha o riso.” (BERGSON, 1983, p. 03).

Apresento agora anotações dos estudantes-piratas que fazem referências ao trabalho técnico que realizamos durante todo processo de criação. Nelas, constam observações dos estudantes-piratas que revelam suas sensibilidades quanto ao trabalho corporal e vocal, bem como ampliam suas percepções para o corpo do outro, trazendo, muitas vezes, indicações de elementos que podem potencializar a interpretação do colega de cena. Estes foram momentos que considero de grande riqueza, pois percebo que a troca de conhecimento existe de maneira efetiva e constante.

Começo apresentando o relato da atriz *Maloqueira*: “*Gostei de trabalhar me baseando em um texto. Ele já deixava transparecer a ideia, mas dava liberdade de criação.*” (Maloqueira)¹⁹. Trata-se do trabalho de criação realizado com o texto *O Rato*, de Karl Valentin (1980). No dia deste relato foi trabalhado o processo de criação de um personagem a partir da palavra “Rato”. O intuito da atividade era explorar as sonoridades que a palavra pode reverberar, extravasadas também corporalmente, como possibilidades para criação de um novo registro de corpo-voz.

Em concordância com o que Moira Stein nos apresenta:

Experimentações livres sem um conhecimento a priori do texto tornam-se práticas no treinamento e nos processos criativos. Memorizações livres, sem a preocupação com a análise ou a interpretação dos textos, com o objetivo único de exploração sonora desse material pelo ator, dando voz e corpo ao texto, são procedimentos frequentemente utilizados. Os significados serão depois organizados pelo encenador, compostos juntamente com as ações físicas dos atores, revelando associações inusitadas e não necessitando da “interpretação” por parte do ator, que estará envolvido com a produção sonora do texto. (STEIN, 2009, p. 33).

¹⁸ Depoimento escrito de estudante-pirata referente ao ensaio do dia 17 de julho de 2017.

¹⁹ Depoimento escrito da estudante-pirata, referente ao ensaio do dia 12 de julho de 2017.

Essa técnica de criação de personagens livre de um contexto dramaturgico (o que muitas vezes já determina quais características os personagens devem apresentar) gerou uma sensação de surpresa por parte dos estudantes-piratas quanto à eclosão de uma diversidade de personagens. Ou, por outro lado, quanto à extensa gama de registros de corpos-vozes, que podem ser criados a partir de uma simples palavra.

O *Mestre* registra o momento, ao compartilhar sua vivência nos ensaios: “*Estou gostando sim da experiência, é bem empolgante fazer personagens, sai coisas que nem imaginamos.*” (Mestre)²⁰. Compreendo que cada dia se tornou uma nova descoberta, ao acessar pontos de nossa imaginação que acreditávamos inacessíveis. Cada processo de criação reverbera um novo resultado corporal.

Cada estudante-pirata também reage de uma maneira diferente aos processos criativos. O estudante-pirata *Cantor de Ópera* acreditava que “*por não ter um corpo exatamente definido me privo um pouco de agregar às ações.*” (Cantor de Ópera)²¹. Era perceptível, em alguns casos, o bloqueio que se dava por não trabalharmos sobre um texto específico, ou algum personagem já previamente definido. No caso, nossa proposta era criar a partir de uma imagem, ou de algo mais abstrato, sem uma predefinição de características específicas. Alguns estudantes-piratas simplesmente não conseguiam criar, não acreditavam no que estavam fazendo. Somente do meio para o final do processo que a percepção de corpo-voz foi se fazendo mais clara.

Nos primeiros ensaios começávamos com alongamentos que uniam o corpo-voz, e depois passávamos para o processo de criação. Porém, ao ler uma das fichas, observei que o *Cantor de Ópera* sentia a necessidade de exercícios mais voltados para o trabalho técnico do corpo. Desta forma, comecei a inserir jogos a partir dos trabalhos de Viola Spolin (2013; 2017), que trabalhavam a atenção, a preparação corporal, com o foco em um corpo atento, preciso e disposto para as cenas.

Em um dos ensaios foi trabalhado um exercício no qual um dos estudantes-piratas deveria ficar com a base flexionada, lembrando a posição do *Samurai* (BURNIER, 2001, p. 130). Quadril encaixado, no centro de uma roda com os olhos fechados, e os demais deveriam reproduzir sons, dar pequenos toques no colega que estava no centro, de forma que o estimulasse a se defender com movimentos precisos e bem delineados no espaço (Figura 5). No final do ensaio, ao ler os relatórios, encontro o da *Debochada* compartilhando o que observou em si: “*um corpo vivo, ao sentir*

²⁰ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 05 de julho de 2017.

²¹ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 24 de julho de 2017.

principalmente os sons, isso auxilia na percepção dos sentidos.” (Debochada)²². Compreendi a importância de um trabalho também voltado para a técnica corporal, e a dimensão positiva deste tipo de exercício para o trabalho dos estudantes-piratas.

Figura 5 – Exercício de preparação corporal baseado na posição do *Samurai*.



Legenda: Momento em que o estudante-pirata *Cantor de Ópera* está no centro do jogo, na posição *Samurai*.

Fonte: Dados da pesquisa (2017)

Já o *Mestre*, ao discorrer sobre os exercícios técnicos de preparação corporal para o trabalho realizado, afirma que “*Hoje foi mais técnico, quase não trabalhamos o personagem. Foi mais para ouvir.*” (Mestre)²³. A partir dessas observações, compreendo que são relevantes as anotações dos diários de bordo, pois era possível, a partir delas, observar como a recepção dos conhecimentos apresentados estava chegando aos estudantes-piratas. E estava sendo claro. Após ler o relato do *Mestre*, em outro encontro, expliquei para eles, de forma mais aplicada ao trabalho do ator, a importância dos exercícios técnicos e o quanto eles interferem na criação, já que para alguns componentes do grupo a percepção inicial era a de que os exercícios técnicos eram separados do processo de criação. Com o decorrer dos dias eles foram compreendendo a importância de uma preparação do corpo-voz no trabalho do ator.

Em outro jogo, chamado *Eu confio* (REVERBEL, 1989, p.45), um dos estudantes-piratas se posicionou no centro da roda, fechou os olhos, com os braços ao

²² Depoimento escrito da estudante-pirata, referente ao ensaio do dia 06 de setembro de 2017.

²³ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 10 de julho de 2017.

longo do corpo, as pernas unidas de forma paralela, deixou seu corpo cair para os lados, para frente e para trás. Os demais estudantes-piratas tinham o dever de, de forma gentil, segurar o corpo do colega e dá um leve impulso para que ele se inclinasse em outra direção. Este processo costuma gerar uma grande insegurança de quem está no centro do círculo. O medo de cair no chão é real, pois o sujeito se encontra com seus olhos fechados e o corpo sem uma base adequada para evitar uma possível queda. Para os que circundam a roda, o momento é de extrema atenção e foco nos colegas, para que não deixem cair o par do centro e para que os movimentos de mudança de direção sejam leves e contínuos. Uma das estudantes-piratas revelou a sua insegurança na execução do jogo, o que é normal, já que o objetivo do exercício é também gerar uma confiança entre os envolvidos. Confiar no parceiro de cena é fundamental, para que o jogo flua no exercício. O mesmo ocorre no palco.

Essa confiança criada no trabalho semanal de forma gradual entre os estudantes-piratas foi fundamental para a posterior criação das cenas, quando chegamos ao momento de abrir o processo de criação individual dos personagens para o jogo com o outro. Foi enriquecedor e prazeroso tanto para os estudantes-piratas quanto para mim que os observava em jogo. Como nos relatou *O velho que escarra*, de forma espontânea e muito sincera na escrita, “*No dia de hoje, a aula foi uma das melhores, sério mesmo, trabalhar cenas com os colegas é muito da hora, tem toda uma sensação de controle de grupo. É muito show!!! Espero na próxima semana ser surpreendido e ser ainda melhor que hoje.*” (O velho que escarra)²⁴.

Mal sabiam eles que quem era surpreendida em quase todos os ensaios era eu, com todos os presentes que eles compartilhavam comigo em cada novo encontro.

Aos poucos eles foram encaminhando a atenção da escrita para as observações técnicas do seu corpo-voz. Os estudantes-piratas foram experimentando novas possibilidades em um mesmo registro vocal, quais são as possíveis variações de ritmos, como as pausas modificam esse registro e como a movimentação corporal interfere nessa voz. Como *O velho que escarra* descreve ao utilizar o som de um objeto no ritmo de sua voz “*As batidas na caixa branca, é bem legal para encaixar no ritmo das falas do meu personagem.*” (O velho que escarra)²⁵.

²⁴ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 12 de julho de 2017.

²⁵ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 10 de outubro de 2017.

Seguindo a ideia de transformação e atenção para o corpo-voz, um elemento que pode interferir no processo de criação é a inserção de falas, e é importante que os estudantes-piratas estejam acessíveis para essas modificações.

Mestre relata que o exercício de inserir falas: “*Começou com meu personagem sendo uma moça alegre, risonha e na floresta, só que depois que coloquei falas o personagem virou em um dono de teatro que está com dívidas pelo teatro estar vazio.*” Ele continua: “*Eu adoro personagens loucos. O difícil desse personagem é que me mexo muito, mas já amo ele, kkk, não tire ele de mim.*” (*Mestre*)²⁶. As características tanto corporais, espaciais e vocais desse personagem se transformaram nitidamente. A transformação só foi possível a partir do momento em que ele se mostrou aberto para esse processo de mudança, aceitando as interferências externas e fazendo uso do jogo com os colegas para novas criações, e aceitando que a experiência de repetir e testar várias vezes a interpretação do personagem o transformariam em algo novo.

No grupo havia estudantes-piratas que tinham uma facilidade enorme de explorar seus pontos de vibração da voz, de transformar a partir de um registro já criado, de aceitar interferências externas. Porém, havia também aqueles que sentiram mais dificuldades nesse processo de descobrir seus registros vocais. Foi preciso estar atenta às particularidades de cada estudante. *Viúva*, por exemplo, desde o início do processo, compartilhou sua dificuldade em trabalhar com a voz, pois compreendia que o teatro era focado no corpo.

Na oficina “*CORPO-VOZ, e um riso*”, a ideia foi a de procurar não desassociar a voz do corpo. E hoje vejo um crescimento nessa aceitação de um trabalho no qual a voz e o corpo são um só. Sobre o registro que *Viúva* deixou nos primeiros ensaios a respeito do trabalho com a voz, destaco: “*Senti dificuldade em soltar a voz. Acho que minha voz tá travada e não é muito boa, por não trabalhar tanto.*” (*Viúva*)²⁷.

Para Moira Stein, a ideia de libertar o pensamento do racional é um meio de acessar o caminho para uma voz que flui no corpo:

Para o ator, buscar então re-conectar a fala com o corpo, com a sua organicidade, com a sua emoção, significa liberá-la do controle excessivo do racional, que também tem sua expressão em bloqueios corporais, abrindo passagem para fluxos de emoções e impressões traduzidos em sonoridades, que serão integrados à linguagem articulada. (STEIN, 2009, p.17).

²⁶ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 10 de outubro de 2017.

²⁷ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 12 de julho de 2017.

Todas as vozes são ótimas, possuem grande potencial criador, precisamos apenas dar liberdade a elas, para que vibrem em todo nosso corpo e para que possamos através de um processo orgânico da palavra, realizar um desbloqueio de nossas ações vocais.

Outro estudante-pirata que via essas modificações possíveis no trabalho de voz como um grande obstáculo era o *Cantor de Ópera*. Ele costumava montar um registro vocal e não conseguia sair dele. Tentamos, em vários momentos do processo, trabalhar as variações de ritmos, mudar o tom da voz, mas no final o *Cantor de Ópera* acabava sempre no registro inicial. Porém, em um dos ensaios, ele cantava uma música para aquecimento e, aos poucos, dei indicações sobre movimentações que ele deveria fazer, como subir e descer de um banco, correr, caminhar de forma lenta, mas nada modificava a maneira como ele projetava a voz. O timbre e a extensão vocal não sofriam nuances. Até que, em um determinado momento, foi solicitado que ele sentasse em um banco. Nada mudou. Solicitei que ele cantasse e ao mesmo tempo sentisse uma forte dor no abdômen. E, finalmente, a transformação aconteceu. Foi surpreendente a mudança na voz a partir das mudanças corporais, modificando do grave para o agudo e depois voltando para o grave, enquanto cantava a canção por ele escolhida. Todos os estudantes-piratas vibraram com a nova descoberta do *Cantor de Ópera*, e ele ficou encantando com aquele novo corpo-voz que acabara de criar. Para a transformação que aconteceu na voz de *Cantor de Ópera*, acompanho a opinião da fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto:

Trata-se, então, de interferir nesse padrão de voz, que tantas vezes é somente reprodução mecânica de um mesmo tipo vocal para personagens e situações diferentes, e possibilitar a elaboração de novos modos de emissão no trabalho de preparação vocal. Ao ator cabe manter o frescor de sua criação nos ensaios e nos espetáculos, que podem ocorrer dezenas, centenas de vezes. (GAYOTTO, 2015, p. 20).

Durante todos os ensaios, sempre procurei colocar as observações realizadas por mim para as cenas. Expliquei o uso de alguns termos técnicos, o motivo de se realizar de determinada maneira uma ação, o que potencializava ou não o cômico, a importância de não dissociar a voz do corpo. Compartilhei com eles a minha pesquisa teórica por compreender a relevância do entendimento dos estudantes-piratas a respeito das ações que realizavam em cena. Neste contexto se encontra a fala de Dario Fo (1999) acerca de conversas com diversos atores cômicos sobre suas ações cômicas:

Jamais se preocuparam em analisar a questão, pois afinal adquiriram o princípio e o ritmo da execução correta graças à extraordinária memória dos efeitos alcançados. Instintivamente, ao se depararem com uma situação cômica semelhante, repetiam-na com variações. (FO, 1999, p. 102).

Atores que trabalham o cômico por instinto e hábito tendem a ter uma “vida curta” na comédia, pois são reprodutores da ação (FO, 1999).

Aos poucos, lendo as anotações dos estudantes-piratas, foi muito satisfatório perceber neles o quão aguçada estava a percepção dos artistas quanto à ação em cena, em relação a seu próprio corpo e, indo mais além, em direção ao corpo do outro. Eles começaram então a dar indicações do que poderia ou não ser feito nas cenas, bem como sugestões para as ações dos companheiros, como o caso do *Cantor de Ópera*, ao relatar que “*Mestre deveria ter utilizado também o espaço*” [...], depois volta a atenção para si: “*Eu deveria ter trabalhado a integração dos personagens como também a utilização do espaço. Mas foi muito bom!!![...]*”. E, em seguida, abre o olhar para o outro novamente, “*Rainha faltou um pouco de comicidade e progressão da dificuldade dos movimentos. Acho que se tivesse incluído um desespero da cabeleireira em relação aos penteados seria uma boa.*” (Cantor de Ópera)²⁸. Entendo como fundamental essas observações, pois se trata da troca de aprendizados, do comprometimento com o trabalho e da compreensão das indicações que eu realizava em sala.

Em outro momento da leitura das fichas, observei que o *Mestre*, ao observar uma colega que apresentava uma cena no dia do *Show de Talentos*, relata que “*Ela tentou comer todos os brigadeiros de uma vez, mas não deu, ela começou a rir, ou seja, não acreditou no que estava fazendo e como a professora falou devia ter tirado a mão de frente da boca.*” (Mestre)²⁹. A *Caixa de Supermercado* tentou esconder o seu fracasso. Além disso, não estava totalmente concentrada na cena, o que causa uma descrença na ação. O ator precisa acreditar na ação que está realizando. Volto a ressaltar a importância da “verdade cênica”, por mais absurda que a ação realizada perante a sociedade possa soar.

Confirmei meu anseio para que minha pesquisa, dentro do IFRN, fosse uma oportunidade para que os alunos estreitassem seus laços com o teatro, para além das disciplinas componentes do currículo escolar ao ler os registros de *Viúva*. Ele foi um dos alunos que lutou para que a Mostra Teatral do IFRN se mantivesse. *Viúva* descreve as sensações que o permearam ao realizar um jogo de criação a partir do uso de uma

²⁸ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 06 de setembro de 2017.

²⁹ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 04 de setembro de 2017.

cadeira: “[...] *lembrança da matéria de cênicas na qual meu personagem usou e me deu saudades e eu chorei, pois teve todo um contexto que me fez marcar essa matéria, a professora, o trabalho em grupo, o personagem, a história e a luta que foi para manter a Mostra Teatral no IF na qual não conseguimos e a tristeza de ter chegado ao fim.*” (Viúva)³⁰.

Apesar da não permanência da Mostra Teatral no calendário de eventos do Instituto, sinto-me grata e feliz por poder ter proporcionado um pouco mais de experiência teatral aos estudantes-piratas. Assim como a Mostra, a Oficina “*CORPO-VOZ, e um riso*”, foi um espaço que compartilhou, para além do fazer teatral, uma relação de vínculos de amizade e de experiências.

³⁰ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 06 de outubro de 2017.

3. LAPIDANDO A ESMERALDA – TRABALHANDO AS CENAS.

Apresento, agora, considerações sobre as cenas desenvolvidas com os estudantes-piratas na oficina “CORPO-VOZ, *e um riso*”. Aponto, de forma breve, quais foram os pontos mais relevantes a partir de uma reflexão sobre o processo de criação e o resultado de cada cena apresentada, sendo elas: *Porque os teatros estão vazios?*, *Pilates*, *Poema*, *Ópera* e *Paródia do 1%*.

3.1. Porque os teatros estão vazios? – Dar ritmo ao caos

Foi entregue aos integrantes recortes do texto *Porque os teatros estão vazios?*, de Karl Valentin (1980). Ao reunir e apresentar os trechos na sequência original do esquete, a partir da encenação dos corpos-vozes criados, o resultado do trabalho realizado até aquele momento apareceu, sendo observada a montagem de um esboço daquilo que seria a primeira cena do experimento cênico final. Ao compartilhar a percepção da estrutura da referida cena com os participantes, encontrei um eco positivo de alegria por parte de todos. Percebi que, a partir do trabalho contínuo da arte de representar e criar, aos poucos, os caminhos foram se alinhando e nos levando a construção do esquete cênico.

Esta cena funcionou como um prólogo para as demais. Foram selecionados alguns trechos do texto e distribuídos em falas curtas para cada personagem. Vindos da plateia, os estudantes-piratas entravam em cena pronunciando, todos ao mesmo tempo, porém em ritmos e em corpos-vozes distintos, as falas de cada um. Somente quando todos subiam no palco que, um por um, como um diálogo, comentavam sobre as possíveis maneiras de lotar um teatro e a importância das pessoas continuarem frequentando esse espaço (Figura 06). Apesar de ser originalmente um monólogo, a obra foi dividida entre os estudantes-piratas, que, a partir dos seus personagens, selecionaram quais trechos iriam apresentar.

Figura 6 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Momento em que todos os atores sobem no palco na cena *Porque os teatros estão vazios?*.
Fonte: Dados da pesquisa (2018)

O grande desafio desta cena foi dar ritmo ao possível caos ocasionado no momento inicial da cena, quando todos falam ao mesmo tempo, pois apesar de cada um entrar de um ponto específico da plateia, as chances de não haver organização eram altíssimas. Sobre as possibilidades dos ritmos em cena, Murray Schafer defende que “Pode haver ritmos regulares e ritmos nervosos, irregulares. O fato de serem ou não regulares nada tem a ver com sua beleza. O ritmo de andar a cavalo pode ser irregular, porém não impede que cavalgar seja menos agradável.” (SCHAFFER, 2011, p. 75).

Para alcançar o “caos organizado”, treinamos algumas vezes as entradas de cada estudante-pirata, de modo a encontrar uma entrada e um ritmo adequado à cena. Nesta primeira cena não foi dado o enfoque ao trabalho da comicidade, e sim ao aspecto da crítica contida no texto e na criação de corpo-voz específico para cada estudante-pirata e para tal intento posso concordar que alcançamos nosso objetivo.

3.2. Pilates – Improvisação e interação com o público

Pilates é uma sátira a um curso de Teatro. Nesta cena, um *Mestre* transmite a novos atores o seu conhecimento sobre Teatro com base na técnica do *Pilates*.

Extasiados com a presença do ilustre *Mestre*, os pupilos realizam atividades um tanto bizarras, sem questionar, admirando cada vez mais aquela figura.

O início do esquete se dá com os alunos e bolas – utilizadas em aulas de Pilates – ansiosos, esperando a chegada do *Grande Mestre de Teatro*. Eis que chega o sábio *Mestre* que, no início, aparenta ter uma grande disposição e flexibilidade corporal, a contar por seu figurino, um macacão bem justo ao corpo, remetendo a vestimentas de atletas olímpicos, apesar de ter uma saia curta e rodada que destoa de todo o resto da vestimenta (Figura 07). Porém, logo o disfarce é revelado e sua voz deixa aparecer sua verdadeira condição de saúde: trata-se de um senhor de idade com a saúde debilitada e flexibilidade corporal limitada. Remetendo a Bergson, o contraste corporal gera o efeito cômico: “O risível em ambas as situações é certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa.” (BERGSON, 1983, p.06).

Figura 7 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Momento em que o *Mestre* entra em cena e revela seu figurino.
Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Contudo, a falta de disposição corporal do *Mestre* não interfere na crença dos atores pelo professor. Durante toda a cena, o personagem do *Mestre* utiliza uma linguagem muito culta, de maneira quase exagerada, enfatizando todas as formalidades presentes em eventos cerimoniais. Conforme Bergson:

Poderíamos dizer que as cerimônias são para o corpo social o que a roupa é para o corpo individual: devem a sua seriedade a se identificarem para nós com o objeto sério a que as liga o uso, e perdem essa austeridade no momento em que nossa imaginação as isola dele. Assim, para uma cerimônia tornar-se cômica, basta que nossa atenção se concentre no que ela tem de cerimonioso, e esqueçamos sua matéria, como dizem os filósofos, para só pensar na forma. (BERGSON, 1983, p. 21).

Ao observar a conferência realizada pelos atores, com um olhar de fora da situação e, a partir da ênfase que o ator que interpreta o *Mestre* nos dá em certas palavras e ações, é possível observar a “regulamentação automática da sociedade” (BERGSON, 1983, p. 22). A cena conduz ao exagero, ao cerimonialismo das falas que são comuns em eventos como o encenado.

Nas nuances do timbre, do ritmo e no tom utilizado pelo estudante-pirata para pronunciar suas falas, para além do conteúdo transmitido, é possível que o espectador crie imagens desenvolvidas a partir das palavras ditas. Isso pode remeter à ideia de ação vocal, como descreve Sara Lopes: “Quando elemento de representação, porém, a fala é **ação vocal** que desencadeia **impressões** por **associação de imagens** ao despertar e explorar as potencialidades da voz e apropriar-se da palavra.” (LOPES, 1997, p. 39). Entendo ser esse um dos grandes papéis da fala no teatro: ela age, é ação, é também movimento. Sabendo que no campo fisiológico não se pode separar o corpo da voz, essa indissociação é algo natural.

No decorrer dos ensaios eu sempre solicitava que todos os estudantes trouxessem referências para suas falas como, por exemplo, termos usuais utilizados em apresentações de eventos formais, bem como falas de professores do IFRN. Este material surgiu de forma tímida nos encontros, até o dia em que, em um momento de descontração, observei que os atores estavam dizendo frases que eu mencionava durante os ensaios, como: “*Anotem isso no final do ensaio*”, “*Projetem a voz*”, “*Acreditem no que estão fazendo*”. Ao perceberem que eu estava escutando, houve um constrangimento por parte deles. De imediato, solicitei: “*Por favor, continuem! É exatamente isso que quero que vocês digam na cena do Pilates! Podem me imitar à vontade*.”. Os estudantes-piratas riram, e então se deram conta de que para a cena do *Pilates* era preciso um desprendimento das moralidades relacionadas à imitação dos professores, até porque, dentro da cena, não há um tom ofensivo ou desrespeitoso para com os profissionais. A partir deste dia surgiram vários bordões da realidade do IFRN para que se transformassem em referências com as quais o público se identificasse, já que o objetivo era uma apresentação dentro do próprio Instituto. Assim, em

concordância com o pensamento de Henri Bergson, “O nosso riso é sempre o riso de um grupo.” (BERGSON, 1893, p. 04). As referências, nesta cena, tornaram-se um potencial material a ser explorado no trabalho da comicidade.

Neste esquete também houve momentos de interação com a plateia, em que coube ao personagem *Mestre* o desenvolvimento da interação inicial com o espectador. Logo no início da cena ele realiza perguntas ao público referentes aos cursos técnicos que os estudantes estão cursando, o que funciona como um momento de descontração e aproximação do espectador com os atores. No desenrolar do esquete, o *Mestre* convida uma pessoa do público para desvendar uma mágica, é possível observar na Figura 8, e a executar a posição da *Centopeia Humana*, com os demais atores.

Figura 8 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Momentos em que o *Mestre* realiza a mágica com a pessoa do público.
Fonte: Dados da pesquisa (2018)

A posição denominada *Centopeia Humana* foi criada pelos alunos para a cena *Pilates*, na qual os atores se posicionam em uma fileira, cada um com o corpo apoiado em sua bola e segurando a perna do colega da frente, como é possível observar nas Figuras 9 e 10.

Figura 9 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Momento em que o *Mestre* solicita aos atores e ao participante do público que realizem a posição da *Centopeia Humana*.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Figura 10 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Momento em que o *Mestre* solicita que os atores e ao participante do público que realizem a posição da *Centopeia Humana*.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Neste momento, os estudantes-piratas e o convidado cantam a estrofe de uma paródia, criada por eles, da canção *A formiguinha*, composição de João Quintino e Tony Silva:

Paródia – *A formiguinha do Mestre* – Autoria: Grupo de estudantes-piratas participantes da Oficina “*CORPO-VOZ, e um riso*”:

“A formiguinha corta folha e carrega, quando uma deixa, a outra pega.

Oh que mistério curioso, a formiguinha ensinando o preguiçoso.

O Mestre não quer preguiçoso em sua obra.

O Mestre não quer preguiçoso em sua obra.

Quando uma deixa, a outra pega”

Além do ritmo da música ter sido adaptado para um tempo mais lento, há também uma crítica vocalizada pelos estudantes-piratas, no que tange ao tema das lideranças religiosas, já que tal música é usualmente cantada em diversas celebrações do gênero, tendo em vista que no local do termo “Rei”, adaptada pelos participantes, a música original traz o texto “Deus”. Logo, para quem conhece a canção original, é provável que tenha havido um reconhecimento da obra cantada e da ironia presente na ação do canto dos atores, tendo em vista que “Para a paródia, é imprescindível o conhecimento prévio do original parodiado.” (CARRICO, 2013, p.127). Este reconhecimento por parte do público reforça uma crítica “à tradição a que pertence, a paródia nativa cria assim, com viço e frescor, novos modos de representar” (CARRICO, 2013, p.127). Corroborando com a ideia da crítica presente na paródia, esta que “[...] distanciada da visão tradicional de “canto ridicularizador” – funciona, ao contrário, como uma inscrição de continuidade histórico-literária, atuando na revisão crítica de discursos anteriores.” (ALAVARCE, 2009, p.66). Foi a partir desta perspectiva do conceito de paródia que ela foi abordada durante a oficina e as apresentações do experimento cênico.

A cena tinha como base uma estrutura que possibilitava aos estudantes-piratas a liberdade para o improviso, o que fizeram com bastante maestria. Ela desenrola-se por meio de pequenos conflitos que giram em torno das dificuldades para se realizar as posições corporais e pela descrença do professor nos aspirantes a atores que o admiram e idolatram, realizando todas as tarefas solicitadas com muita disposição e verdade nos ensinamentos do grande tutor.

3.3. Poema – crítica

A cena *Poema* é baseada no poema “Não há vagas”, de Ferreira Gullar. Após diversas experimentações de como utilizar a poesia em cena, passamos por experimentações baseadas em ritmos musicais, como o *Hip Hop*³¹. Foi experimentada também a partir de uma declamação do poema, sem modificações na sua estrutura textual, até transformá-la em texto dramático, mantendo a forma textual original.

Com um roteiro definido, contendo as movimentações e os diálogos dos estudantes-piratas, a cena se desenvolve com alguns estudantes interpretando os personagens denominados *Funcionários Públicos* trabalhando dia e noite para conseguir o seu sustento, em contraste com a figura do *Rei*, da *Rainha* e seu *Súdito do Trompete*, que interferem na cena para lembrar o quanto os *Funcionários Públicos* precisam trabalhar para ganhar seus salários, personagens representados na Figura 11.

Figura 11 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Momento em que o *Rei*, juntamente com a *Rainha* e o *Súdito do Trompete*, ergue a cruz como sinal de vitória após a “morte” de todos os *Funcionários Públicos*.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Durante a cena, há a interferência de um vídeo³² gravado e editado pelos estudantes-piratas. Enquanto as “mortes” acontecem, os estudantes-piratas cantam a estrofe da paródia da canção *A formiguinha*. A única diferença de utilização da canção neste trecho para a cena *Pilates*, é que, ao invés de pronunciar “*O Mestre não quer*

³¹ Hip Hop é um gênero musical.

³² Disponível em: <https://youtu.be/DV-riyEBcWw>. Acesso em: 12 de ago. 2018.

preguiçoso em sua obra”, a palavra “Mestre” é modificada pela expressão “Rei”: “*O Rei não quer preguiçoso em sua obra*”. Mais uma vez uma crítica a um tipo de liderança, neste caso, específica para a liderança política do país. Tal crítica parte da paródia como um “processo de liberação do discurso” (1995, p.31), uma “tomada de consciência crítica” (1995, p. 31), como nos apresenta Affonso Romano de Sant’Anna, ao explorar o conceito de paródia e que condiz com o que foi trabalhado durante o percurso ao lado dos estudantes-piratas.

Este poema foi escolhido pelos alunos, em função de sua abordagem crítica. Esta necessidade de refletir sobre o sistema político, sobre a democracia, desigualdade social, partiu do impulso dos estudantes-piratas. O que coube a mim foi abrir o espaço para o diálogo e a escuta, tentando observar, da maneira mais acessível e coerente possível, quais eram essas necessidades.

Após várias leituras e possibilidades de interpretação do poema, definimos alguns elementos de cena que iriam abarcar as necessidades de expressão dos estudantes-piratas. Desta forma, escolheram uma cruz com um livro que representaria a constituição, remetendo à ideia de morte dos direitos constitucionais e a democracia, representado na Figura 12.

Figura 12 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Uso da cruz com o livro que representa a Constituição como objeto de cena.
Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Eu busquei interferir da menor maneira possível para que eles buscassem a melhor forma de dialogar com a sociedade, uma linguagem que fosse acessível ao público, mas que também fosse um caminho para expor as inquietações para as quais esses estudantes-piratas buscavam respostas. Em consonância com Larrosa (2015), era preciso que os estudantes-piratas encontrassem a sua maneira de compartilhar suas inquietações:

Talvez o que precisamos não seja uma língua em que enunciamos nossos poderes ou nossas impotências, ou em que damos forma à nossa boa vontade, ou em que tranquilizamos nossa boa consciência, mas sim uma língua que nos permita compartilhar com outros a incômoda perplexidade que nos causa a pergunta ‘o que fazer?’ ou as infinitas dúvidas e cautelas com que fazemos o que fazemos. (LARROSA, 2015, p. 65-66).

Esta foi a cena em que os aprendizes mais colocaram em prática o seu desejo de crítica, brincaram com a poesia mudando a ordem dos trechos, usaram da repetição de palavras para acentuar o que compreendiam como importantes para fomentar a reflexão sobre a temática abordada. Fizeram uso também de recursos multimídia e da paródia, através da *intertextualidade* (SANT’ANNA, 1995, p. 12), ao utilizar a obra original, porém deixando claro a sua voz crítica. Essas foram as soluções encontradas para reforçar a necessidade de voltar o olhar para o momento político que o país vive.

3.4. Ópera – Imitação e contraste de figuras

A partir da proposta de *Show de Talentos* – em que cada estudante-pirata deveria apresentar uma habilidade aos colegas – e da fusão do jogo de *Entradas e Saídas* – que consistia em o estudante-pirata entrar em cena, olhar para o público um por um no olho, não realizar nenhuma ação e sair – que foi concebida a cena *Ópera*. Neste trabalho, os artistas puderam ver na prática algumas teorias que eu compartilhava com eles, sobre como um olhar pode ser mais potente que várias ações, a importância de respeitar a variação de tempos nas ações para modificar os ritmos e, de como uma pequena variação na ação pode trazer muito mais comicidade pelo simples fato de ir contra a lógica daquilo que todos fariam em determinada situação. Em resumo, sair do óbvio.

Logo, a cena *Ópera* foi criada a partir de um talento apresentado para a turma, que consistia em imitar cantores famosos e, inserido em uma *Entrada e Saída*, na qual foi proposto um duelo de cantores, no qual se teria um excepcional músico e outro que apenas acreditava ser um bom musicista, porém bastante desafinado.

A cena *Ópera* pode ser compreendida como uma *entrada*, conforme a descrição de Bolognesi:

No picadeiro, os palhaços desenvolvem curtos esquetes, também denominados entradas. Eles preveem ao menos um conflito e, para tanto, necessitam de, no mínimo, dois atores, desempenhando funções distintas. Os conflitos são explorados de forma a se extrair deles o seu potencial cômico. (BOLOGNESI, 2003, p. 57).

Um dos potenciais cômicos da *Ópera* surge do contraste das figuras do *Cantor de Ópera*, com seu corpo rígido e pomposo e o corpo do *ASG*, um corpo magricelo, desengonçado e com uma voz sem afinação alguma. Além das características físicas, o trabalho com a letra da canção e os diferentes ritmos em que ela é entoada também interfere na potencialidade cômica (Figuras 13 e 14).

O personagem do *Cantor de Ópera* faz uso do elemento de transposição de linguagem nesta cena, do registro informal da letra folclórica para a formalidade do “politicamente correto”, tendo em vista que “Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade.” (BERGSON, 1983, p.55). Ao cantar *Atirei o Pau no Gato*, ele transpõe uma linguagem rebuscada para a cena. Por exemplo, ao invés de cantar “atirei o pau no gato”, ele pronuncia, “arremessei o objeto no felino”. O recurso de *paráfrase*, ao utilizar “palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita” (SANT’ANNA, 1995, p. 17), é explorada ao longo de toda a canção.

Figura 13 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Um dos momentos de apresentação do *Cantor de Ópera*.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Figura 14 – Registro de experimento cênico.



Legenda: Um dos momentos de apresentação do personagem ASG.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Em outro momento, o mesmo personagem faz imitações de outros cantores, como Alcione³³, Luan Santana e Raul Gil³⁴, todos cantando o clássico *Atirei o Pau no Gato*, o que também gera um efeito cômico, em função da imitação dos trejeitos dos famosos. “Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa.” (BERGSON, 1983, p. 16). Desta forma, o ator leva para o corpo algumas características do automatismo dos cantores, tanto nos movimentos como nas palavras. O automatismo nas palavras, ao qual Bergson se refere, foi um dos pontos fortes da apresentação do ator, ao imitar alguns bordões dos artistas, como por exemplo, o de Raul Gil: “*pegue seu banquinho e saia de fininho*”, usando o mesmo ritmo que o apresentador utilizava em seu programa, ou ao realizar a pronúncia da voz de Luan Santana, fazendo uso do ressonador do nariz, causando uma voz anasalada, ou mesmo ao enfatizar o timbre grave de Alcione. Todas essas características apresentadas causaram efeitos cômicos em sua apresentação para os colegas. Desta forma, optamos por utilizar estes aspectos específicos de automatismo na projeção vocal de ritmos e timbres semelhantes aos dos artistas durante a construção da cena da *Ópera*.

³³ Alcione Dias Nazareth, cantora, instrumentista e compositora brasileira.

³⁴ Raul Gil, cantor e apresentador brasileiro.

Já o personagem do *ASG*, faz uso de toda a maleabilidade que seu corpo magro e desajeitado possui, dançando e cantando de forma exagerada, partindo do gênero musical sertanejo, passando por um samba clássico e chegando até o *funk*³⁵.

Fazendo um paralelo com o trabalho dos *clowns*, nota-se a existência de características do Clown Augusto no personagem do *ASG*, como descreve Mário Bolognesi: “Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado.” (BOLOGNESI, 2003, p. 74). Já o Clown Branco, que se assemelha ao personagem do *Cantor de Ópera*, “[...] tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e movimento.” (BOLOGNESI, 2003, p. 72). As duas figuras dramáticas possuem as particularidades semelhantes às dos *clowns*, citados por Bolognesi.

A partir da definição de *clown* de Bolognesi: “No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações.” (BOLOGNESI, 2003, p. 62), traço um paralelo na interpretação dos estudantes-piratas que atuam tanto na cena da *Ópera*, como na cena do *Pilates*. Nos dois casos, os estudantes-piratas possuem uma liberdade para improvisação e criação durante todo o processo de apresentação da cena, além de apresentarem em vários momentos uma ingenuidade que tende à tolice nas suas ações. Tolicie que vem também no formato de crítica ao ciclo vicioso das representações de opressor e oprimido representada pelos personagens, conforme é revelado pelos corpos dos estudantes-piratas na Figura 15.

³⁵ Funk é um gênero musical.

Figura 15 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Momento em que o personagem do ASG e os *Backing Vocal* tomam posse da posição de opressor e o *Cantor de Ópera* se torna o novo oprimido da cena.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

3.5. Paródia do 1% - A paródia e a crítica

Um dia pedi aos estudantes-piratas que trouxessem temas que fossem relevantes para serem discutidos atualmente. Um dos estudantes-piratas trouxe uma paródia da música *Aquele 1%*, versão dos cantores Marcos e Belutti³⁶. Sant’Anna transcreve um texto de Bakhtin, no qual ele discorre sobre a paródia como uma “segunda voz”, que “depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos.” (SANT’ANNA, 1995, p. 14). O grupo, ao utilizar este recurso, se apropria da estrutura e do ritmo da música original para impor, de forma contrária ao que a música inicialmente propunha, o seu ponto de vista sobre determinada temática. Utilizando agora a “nova música” como o seu local de fala.

Como se tratava de uma temática que inquietava a todos os participantes do grupo, resolvemos transformá-la em uma cena, intitulada *Paródia do 1%*.

³⁶ Dupla sertaneja formada por Leonardo Prado de Souza e Bruno Belutti Pereira.

Paródia – Aquele 1% – Autoria do estudante-pirata *Cantor de Ópera*:

“A noite chego em casa tomo banho e vou jantar

Ligo a TV e vejo a mídia anunciar

Que há um grande problema na nossa nação

E existe há muito tempo o nome é corrupção

Ligo no outro dia paro e presto atenção,

Novamente, que horror essa notícia de manhã

Entraram as caixas todas cheias de dinheiro

O Brasil não aguenta mais, prendam esses sujeitos...

Pois tão roubando todo mundo

Parecem homens estudiosos, eleitos

Mas aquele 99% é corrupto

Mas aquele 99% é corrupto,

Canalha e articulam

Compra de voto...”

A ação dos dois cantores se faz a partir de uma reprodução dos movimentos e falas de alguns cantores sertanejos, como imitar um cavalgar com o corpo. O grupo também fez uso de expressões frequentemente utilizadas por alguns artistas do gênero musical, como “Bão demais da conta, sô”. Consciente que “Sugerir essa interpretação mecânica deve ser um dos processos prediletos da paródia.” (BERGSON, 1983, p. 16), optamos por enfatizar tais movimentações e manifestações orais, com o intuito de potencializar o efeito cômico.

A cena da *Paródia do 1%* é composta pelos seguintes personagens: dois *Cantores*, uma *Segurança* e quatro *Fãs*. Estes últimos, além de cumprirem o intuito de dançar, trazem objetos e faixas na cabeça do *Fã Clube Lumária*, mistura dos nomes dos cantores Luan Santana e Simaria³⁷ (Figura 16), que fazem referência ao vídeo³⁸ que é projetado antes da entrada dos *Cantores*, e que será descrito de forma mais detalhada a seguir.

³⁷ Simária Mendes Rocha Escrig, cantora sertaneja que faz dupla com a irmã, a Simone Mendes Rocha Diniz.

³⁸ Disponível em: <https://youtu.be/7KyRQcAQMRw>. Acesso em: 20 de jul. 2018.

Figura 16 – Registro do experimento cênico.



Legenda: Momento em que os *Fãs* ultrapassam a barreira da *Segurança* e entram em cena com objetos e perucas utilizados no vídeo que havia sido projetado antes de sua entrada.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Quando os *Cantores* concluem sua apresentação, jogam para a plateia e para os *Fãs* seus chapéus, que contém várias notas de dinheiro, que se espalham no palco e no público.

Como é perceptível, em quase todas as cenas, o senso crítico a respeito das temáticas políticas foi explorado, bem como a utilização de recursos de projeção de vídeos e da criação de paródias como ferramentas para a cena teatral. Além disso, é possível que os recursos tecnológicos tenham ampliado em certa medida os efeitos cômicos desta cena.

3.6. Vídeos

O processo de criação dos vídeos deu-se de forma espontânea, no período de pré-qualificação do mestrado, durante a disciplina Seminário de Dissertação II, no segundo semestre letivo de 2017, ministrada pelas professoras Karenine de Oliveira Porpino³⁹ e Larissa Kelly de Oliveira Marques⁴⁰. A apresentação dos vídeos partiu de

³⁹ Karenine de Oliveira Porpino possui doutorado em Educação pela UFRN. Atualmente é professora associada do Departamento de Artes da UFRN

um desejo meu em compartilhar um pouco do trabalho feito com os estudantes-piratas do IFRN, com os meus colegas de classe do mestrado, numa mescla de orgulho e carinho pelos participantes da oficina, queria “exibir” meu tesouro aos “piratas” ali presentes. Porém, ficava inviável, em função de disponibilidade dos estudantes-piratas da oficina de se apresentarem pessoalmente na UFRN. Então, decidi gravar duas cenas curtas dos estudantes-piratas.

O *Mestre* enviou ao grupo de *Whatsapp* uma das edições, no qual ele trabalhou com a velocidade do vídeo (Caça ao Tesouro – Paródia 1%)⁴¹, inseriu legenda e trilha sonora. Todos do grupo adoraram o resultado. Vendo a potência cômica do primeiro vídeo, de imediato, solicitei que ele editasse a segunda gravação (Caça ao Tesouro – Pronunciamento do Rei)⁴². Na edição ele converteu a cena para o ritmo de câmera lenta, um trecho dando ênfase à morte do rei, ao anunciar o local em que os espectadores encontrariam as moedas de ouro. Mais uma vez, ficou comprovado que a interpretação dos estudantes-piratas, aliadas à edição dos vídeos, enfatizou a possibilidade de trabalhar elementos cômicos das cenas, a partir da variação de ritmos, inserção de *memes*⁴³ e imagens que remetam ao público um reconhecimento do local que eles utilizam diariamente, como o campus do IFRN, local das gravações.

No ensaio seguinte, eu propus: *"O que vocês acham de utilizarmos os vídeos durante a apresentação? Podemos realizar as gravações dos vídeos, de acordo com o contexto de cada cena já criada. Utilizaremos os espaços do IFRN, que sejam conhecidos pela maioria dos alunos da Instituição, o Mestre edita, e inserimos em nossas cenas"*. No início a ideia nova gerou certo estranhamento e questionamentos: *"Mas não vamos mais apresentar ao vivo?"*. De imediato, respondi: *"Temos duas opções, ao invés de uma apresentação tradicional de teatro, podemos montar um mini cinema, e gravarmos todas as nossas cenas com as edições necessárias, ou podemos apresentar a cena ao vivo misturada com as projeções de vídeos. O que vocês preferem?"*. Depois de alguns debates, eles optaram por teatro e projeção.

⁴⁰ Larissa Kelly de Oliveira Marques possui doutorado em Educação pela UFRN. Atualmente é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

⁴¹ Vídeo Caça ao Tesouro – Paródia 1%, disponível em <https://youtu.be/ryxYS10g3BA>. Acesso em: 10 de set. 2018.

⁴² Vídeo Caça ao Tesouro – Pronunciamento do Rei, disponível em https://youtu.be/vWW_daFRqEA. Acesso em: 10 de set. 2018.

⁴³ *Meme*, termo grego que significa imitação, mundialmente utilizado no mundo cibernético, utilizado como ferramenta para “viralizar” determinada informação.

É importante deixar mais um registro aqui. Não foi dada nenhuma indicação de como realizar a edição dos vídeos. Tudo partiu da proatividade do estudante-pirata que interpreta o *Mestre* e de algumas observações dos colegas. O mérito foi deles.

Ao observar o interesse por parte dos estudantes-piratas em trabalhar com os recursos multimídia compreendi esta ferramenta como uma potencial fonte de criação. Tendo em vista que o uso das tecnologias e a gravação de pequenos vídeos em suas redes sociais, como o *Instagram*, é uma realidade da maioria dos alunos na rede de ensino, ao abrir o espaço do teatro para uma ferramenta que faz parte do dia a dia dos alunos, os motivei a trazer elementos da sua realidade para o fazer teatral. Esta combinação enriquece a arte do teatro nas escolas. Compreendo a relevância de uma escuta atenta às necessidades dos alunos, para além *do que* eles querem transmitir, para o *como* será feita tal transmissão. E foi a partir da notória empolgação ao propor o uso das projeções de vídeos durante as apresentações que optei por embarcar nesta aventura com os estudantes-piratas e extrair desta fonte o seu potencial cômico a partir da combinação da atuação e edição dos vídeos.

A partir daí começamos a levantar quais seriam as cenas nas quais caberiam algum vídeo, qual seria o trecho gravado, os locais que seriam filmadas, quais elementos de cena utilizaríamos e quais estudantes-piratas participariam. Foi uma grande diversão a gravação dos vídeos, pois apesar de terem uma estrutura básica de texto, assim como nas cenas, eles poderiam improvisar na hora, o que gerou vários erros de gravação, mas também várias surpresas positivas que foram aproveitadas. Descreverei agora como aconteceu a criação de cada vídeo e em qual cena ele se encaixa.

3.6.1. Pilates

O vídeo⁴⁴ nesta cena é a introdução do personagem *Mestre*, apresentando a sua formação acadêmica, bem como sua “impressionante” interação com grandes celebridades (Figura 17). Neste vídeo trabalhamos os contrastes de figuras que têm prestígio em função do reconhecimento pelo seu trabalho na carreira musical, como Michael Jackson⁴⁵, Luciano Pavarotti⁴⁶ e Anitta⁴⁷, mesclando com ícones da comédia de *memes* como Silvio Santos⁴⁸ e Gretchen⁴⁹.

⁴⁴ Disponível em: <https://youtu.be/DV-riyEBcWw>. Acesso em: 12 de jul. 2018.

⁴⁵ Michael Joseph Jackson, cantor e dançarino Pop internacionalmente conhecido.

Figura 17 – Captura da tela de vídeo.



Legenda: Apresentação do personagem *Mestre*, momento em que ele revela as personalidades que influenciaram na sua formação profissional.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

É neste contraste de figuras e oposições, em que cada personalidade é vista de forma diferente pela sociedade, que surge o efeito cômico. Além das personalidades que são apresentadas no vídeo, há referências a participações do personagem em Universidades de grande reconhecimento mundial, como Oxford⁵⁰ e Harvard⁵¹. Outro elemento cômico é a repetição das palavras “Ele”, que o narrador do vídeo fala quando se refere ao personagem do *Mestre*, sempre de forma enfática, de modo a supervalorizar a importância do personagem. Explorando o efeito de repetição de palavras, o vídeo

⁴⁶ Luciano Pavarotti, cantor lírico mundialmente conhecido por popularizar a Ópera.

⁴⁷ Larissa de Macedo Machado, cantora e dançaria brasileira conhecida pelo nome artístico de Anitta, conhecida por transitar entre os estilos Pop, Dance-pop e Funk Melody.

⁴⁸ Senhor Abravanel, apresentador brasileiro conhecido por seu nome artístico Silvio Santos, reconhecido por suas performances como apresentador de programas televisivos no canal SBT.

⁴⁹ Maria Odete Brito de Miranda, conhecida por seu nome artístico Gretchen, é atualmente reconhecida pela criação de diversos *memes* que circulam nas redes sociais.

⁵⁰ *University of Oxford*, uma das Instituições de ensino mais importantes do Reino Unido, localizada na cidade de Oxford. Disponível em: <https://goo.gl/MjbNiy>. Acesso em: 20 de ago. 2018.

⁵¹ *Harvard University*, a mais antiga Instituição de ensino dos Estados Unidos, possui um grande prestígio mundialmente reconhecido entre as Instituições de Ensino. Disponível em: <https://goo.gl/C8BHDu>. Acesso em: 19 de ago. 2018.

possui um fundo musical que remete a algo grandioso, fazendo alusão à vasta experiência de vida do personagem.

Logo após a projeção do vídeo, dá-se início à cena *Pilates*, com a entrada dos estudantes-piratas que estão ansiosos a espera da chegada do *Mestre*.

3.6.2. Poema

O segundo vídeo⁵² é apresentado durante a cena *Poema*, os estudantes-piratas são surpreendidos pelo pronunciamento da Majestade, os personagens do vídeo são: o *Rei*, a *Rainha* e seu *Súdito do Trompete* (Figura 18).

Figura 18 – Captura de tela de vídeo.



Legenda: Momento em que o *Súdito do Trompete* anuncia a chegada do *Rei* e da *Rainha*.
Fonte: Dados da pesquisa (2018)

Neste vídeo, a música de um Trompete anunciando a chegada do *Rei* é cortada pela ação do *Súdito* ao assoprar o seu “Trompete”, que, na verdade, é um cano de PVC, tradicionalmente utilizado para encanamentos, mas na cena exerce a função de instrumento musical. O som que é emitido pelo objeto não possui o mesmo efeito que o instrumento musical utilizado na trilha sonora do vídeo, apenas remete ao original. Vale informar que o som projetado pelo cano de PVC é um tanto fora do timbre.

“Se um trompete, uma clarineta e um violino tocarem a mesma nota é o timbre que diferencia o som de cada um. Timbre é essa superestrutura característica de um som que distingue um instrumento de outro, na mesma frequência e amplitude.” (SCHAFFER, 2011, p. 63-64). Desta forma, ao projetar o som por um cano, seu timbre

⁵² Disponível em: <https://youtu.be/oX1h9vieZAg>. Acesso em: 12 de jul. 2018.

torna-se diferente do timbre do instrumento verdadeiro, logo, apesar da intenção da ação dos estudantes-piratas ser a mesma utilizando um “instrumento similar”, isso gera um efeito de estranheza entre o que foi usado pelo súdito de um Rei na vida real e o que foi apresentado no vídeo, um contraste de objetos e de sons, que potencializa a ação cômica dos estudantes-piratas.

Após a projeção do vídeo, a cena é retomada e os estudantes-piratas que estavam no vídeo aparecem em cena.

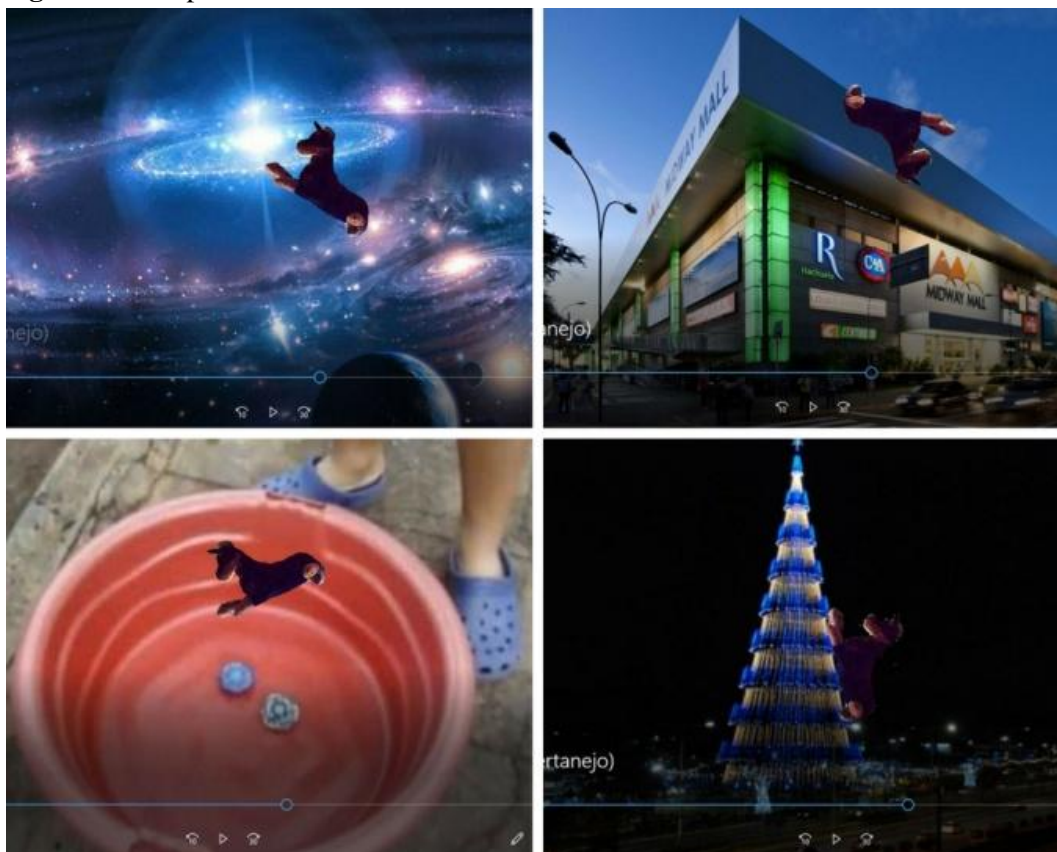
3.6.3. Paródia do 1%

O vídeo⁵³ retrata a gravação de uma reportagem do *Fã Clube Lumária* (mistura dos nomes dos cantores sertanejos Luan Santana e Simária) – criação dos estudantes-piratas da oficina “*CORPO-VOZ, e um riso*”. No vídeo, a repórter faz diversas perguntas aos *Fãs* a respeito da expectativa para o show que acontecerá em breve. Porém algumas respostas inusitadas surgem, gerando o efeito surpresa que pode ser um potencializador do efeito cômico.

Quando *Luan* e *Simária* chegam ao local do show, que acontece no campo de futebol do IFRN, os *Fãs* vão à loucura e arremessam objetos para seus ídolos pegarem. Um cachorro de pelúcia é arremessado, e ao invés de cair direto nas mãos dos artistas, faz um longo percurso até chegar seu ponto final. O caminho que o cachorro faz das mãos da *Fã* até o palco da cantora é representado por um *meme* do espaço (Figura 19), e com o intuito de trazer para a realidade da cidade, o objeto também surge voando por um conhecido Shopping Center de Natal – RN, o Midway Mall (que fica em frente à unidade do IFRN). Por fim, ele passa pela Árvore de Natal – que é tradicionalmente montada todo ano no bairro Mirassol, também na capital potiguar, tornando-se um símbolo natalino da cidade. Até que finalmente o objeto bate na cabeça de *Simária*. Toda essa transição do cachorro de pelúcia ampliou a potencialidade cômica do vídeo, a partir do reconhecimento de pontos específicos da cidade pelo público presente.

⁵³ Disponível em: <https://youtu.be/7KyRQcAQMw>. Acesso em: 12 de jul. 2018.

Figura 19 – Captura de tela de vídeo.



Legenda: Transições que o cachorro de pelúcia faz durante o vídeo.

Fonte: Dados da pesquisa (2018)

O vídeo é finalizado com *Luan* e *Simária* conseguindo dispensar seus eufóricos *Fãs*.

4. REFLEXÕES SOBRE A APRESENTAÇÃO DO EXPERIMENTO CÊNICO

O humor é irmão da poesia, o humor é quem denuncia, eu não tenho possibilidade de consertar nada, mas eu tenho a obrigação de denunciar tudo, porque essa é a obrigação primeira do humor. Humor é tudo, até engraçado. (Chico Anysio)⁵⁴

No dia 29 de janeiro de 2018, no Auditório do IFRN/CNAT, compondo a Semana de Recepção aos Calouros do Técnico Integrado 2018, aconteceram as duas apresentações⁵⁵ resultantes da Oficina “*CORPO-VOZ, e um riso*”. A primeira pela manhã às 08h e a segunda às 14h. Cada apresentação durou em torno de trinta minutos e contou com um público de cerca de trezentas pessoas. O IFRN divulgou em seu Portal *Web* a conclusão da oficina e o convite para a apresentação do experimento cênico, conforme consta no Anexo 02.

Entre as milhares de borboletas no estômago, o nervosismo e ansiedade da estreia, a emoção de concretizar algo que construímos, eu e o grupo de estudantes, durante os seis meses, foi o que falou mais alto. Todos os participantes escreveram em seus relatos o prazer que a apresentação lhes proporcionou, a felicidade da troca de energias com o público e de ter o objetivo alcançado.

A primeira apresentação foi aquela na qual todos ficaram mais apreensivos, coração acelerado por compartilhar com o público tudo que haviam trabalhado durante o semestre anterior. A primeira cena, *Porque os teatros estão vazios?*, abria o experimento, mostrando seu tom crítico, e a criação de corpos-vozes diferentes de cada estudantes-piratas. Até então os elementos da comicidade ainda não apareciam de forma clara, apenas as variações de ritmos e velocidades dos corpos-vozes de cada estudante-pirata e a abertura para improvisação da cena. A segunda cena, *Pilates*, é que dava início aos aspectos cômicos e era também a que mais tinha abertura para o improviso e a interação com o público.

O jogo e a participação da plateia, com certeza, foi um dos grandes desafios para todos do grupo, em especial para o personagem *Mestre*, responsável por essa interação direta. E era nesse momento que ele “quebrava o gelo” entre espectador e ator, trazendo

⁵⁴ Trecho coletado do vídeo “O que vi da vida com – Chico Anysio – Emocionante!”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aL48q5dl_6I&feature=youtu.be. Acesso em: 29 de abr. 2018.

⁵⁵ Gravação da primeira apresentação do experimento cênico. Disponível em: <https://youtu.be/in-N367mHmY>. Acesso em: 27 de jul. 2018.

Gravação da segunda apresentação do experimento cênico. Disponível em: <https://youtu.be/x5unu7qYNB4>. Acesso em: 27 de jul. 2018.

uma pessoa da plateia para realizar um número de magia e induzindo a pessoa a realizar as posições que o Grande *Mestre* ensinava para os futuros atores.

A vida nos revela belas coincidências. Coincidências do acaso ou não, certa vez, lendo o *Manual Mínimo do Ator*, de Dario Fo, fiz uma anotação sobre uma analogia que o autor faz a respeito da diferença entre um pintor imbecil e um pintor de talento, Fo (1999) relata que Picasso afirmava:

O pintor imbecil está pintando e cai-lhe do pincel uma gota de tinta. Uma mancha vistosa espalha-se na folha. Desesperado, o pintor imbecil rasga o papel e começa tudo de novo. No meu caso, ao invés, já que – se me permitem – sou um pintor de talento, assim que cai a mancha, sorrio, observo-a, viro e reviro a folha, e, comovido, começo a desfrutar daquele acidente com um grito de prazer. É justamente da mancha que, para mim, nasce a inspiração! (FO, 1999, p. 90-91).

Ao ler os relatórios dos estudantes-piratas, ao final de todo o processo, uma das atrizes fez uma linda analogia do nosso processo de criação com a de um pintor. A atriz descreve: *“É muito legal ver uma cena ir tomando forma aos poucos e, no final de tudo, ver o que ela se tornou. Acho que é do mesmo jeito para um pintor, no início ele só tem uma tela em branco e aos pouquinhos ele vai pincelando e pincelando, às vezes ele decide mudar alguma coisa e outras vezes até desiste de um quadro ou outro, mas no final ele olha para a pintura e pensa caraca, olha como isso tá lindo. Valeu a pena todo o tempo que eu dediquei a isso. Eu me senti desse jeito.”* (Caixa de Supermercado)⁵⁶.

Outro autor que comparou o trabalho do ator com o do pintor é Luis Otávio Burnier ao discorrer sobre o corpo como um instrumento de trabalho de atuação. Para o autor, a partir dele, as possibilidades de criação são diversas:

A arte não reside propriamente em o que fazer, mas no como. No entanto, para o artista, a questão do como é muitas vezes antecédida pelo com o que, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção... Todos pertencem a um universo objetivo e resultam, digamos, de um uso particular do corpo e da voz. Poderíamos, pois, concluir que o corpo (a voz, como parte do corpo) pode ser entendido como o instrumento de trabalho do ator (assim como o pintor tem as tintas, o pincel, a tela...). (BURNIER, 2009, p. 18).

Neste caso, Burnier dá ênfase à ideia da importância do trabalho corporal do ator, e que o resultado não é o foco principal, mas sim o processo, assim como o jogo teatral que não tem como objetivo a produtividade e sim o seu processo, no desenrolar do jogo. *“O jogo não pode ser considerado uma atividade produtiva, pois seu objetivo não está em seu resultado, mas na própria ação.”* (EMAC/UFG, 2010, p. 18).

⁵⁶ Depoimento escrito da estudante-pirata, referente ao relatório recebido no dia 14 de dezembro de 2018.

Apesar de compreendermos que vivemos em uma sociedade que nos cobra resultados e produção, é preciso estar atento para não perdermos a riqueza que cada etapa do processo de criação pode nos proporcionar, enquanto aprendizado para a arte de atuar bem, é importante compreender como se dá esse caminho para chegar até determinado resultado. A meu ver, de que adianta chegar a um espetáculo se não se compreende no corpo e na alma quais as transformações que esse trabalho traz?

Educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a educar é a possibilidade de que esse ato de educação, essa experiência em gestos, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo deixarmos de ser o que somos, para ser outra coisa para além do que vimos sendo. (LARROSA, 2002, p. 05),

O poder do teatro está na transformação. Como a tinta que o pintor espalha pelo quadro, esse transformar não se dá apenas nas cenas e no trabalho de ator, mas no próprio indivíduo, que pensa e questiona o sistema, que cria um pensamento crítico a respeito do meio em que vive. Essas foram as transformações que vivi durante os seis meses de processo com os estudantes-piratas. A cada semana eles apresentavam mais vontade de melhorar a técnica, de experimentar novas possibilidades e exercitar a reflexão, comunicar o que eles não acreditavam estar certo na sociedade, querendo acabar com a corrupção, banir qualquer forma de preconceito, sonhavam com o fim da figura do opressor e do oprimido. E eles comunicaram, mandaram a mensagem deles e perceberam que o teatro é também uma ferramenta de luta pelos direitos do cidadão.

A sociedade nos molda diariamente, somos podados desde criança, muitas vezes perdendo nossa capacidade de criar, nos tornando uma sequência de criação de bom comportamento e boas maneiras.

Ao longo dos anos, com o crescimento, ocorre um processo sistemático de destruição da liberdade mental, que elimina na criança a possibilidade de ver e descrever as coisas com fantasia e paradoxo. O fantástico acaba substituído por esquemas programados, em uma sucessão de regras. Em nossa sociedade, o ensino escolar é tendencioso e organizado para a transmissão desses esquemas-gaiolas. Somos forçados a escrever, inclusive, entre linhas e quadradinhos, enquadrando-nos nas regras preestabelecidas. (FO, 1999, p. 90).

No decorrer dos ensaios, a liberdade dos alunos experimentarem sempre foi colocada na prática, eu realmente instigava-os a criarem, experimentarem outras opções além das que eu apresentava e, aos poucos, eles foram compreendendo que poderia ser divertido experimentar, que o medo de errar não precisava existir, que eles tinham infinitas possibilidades de criar e poderiam explorá-las. Eu orientava os estudantes-

piratas para que fossem além das instruções. Se em um improviso de cena, algo surgisse, eles deveriam aproveitar o “presente” que o público lhes dava.

Foi necessário praticar bastante essa liberdade para criar, já que a maioria estava acostumada a seguir as regras fixas de um diretor, ou das rubricas de um texto. A proposta era de que eles não se tornassem o tipo de ator que Dario Fo cita, aquele que “se coloca a serviço do diretor sem acrescentar em nada de si além do simples ofício e de um profissionalismo mendicante. Obedece ordens [...]” (FO, 1999, p.103). Esse é também o processo de ensino-aprendizagem: abrir para que o aluno contribua com as suas pinceladas para formar o quadro.

E foi possível observar que os estudantes-piratas desta pesquisa compreenderam corporalmente essas indicações, pois durante toda a apresentação, nos momentos que havia abertura para improvisação e jogo com o público, eles se sentiram livres para fazê-lo. Em duas cenas específicas essa liberdade estava muito presente, na cena da *Ópera* e do *Pilates*, eles aproveitaram cada minuto que estavam em ação. Jogaram com o público, divertiram-se em cena, era prazeroso assistir a leveza com que desenrolaram as tramas dos esquetes.

Dario Fo afirma que Ottolelli, por ele denominado como colaborador, fez um dos maiores elogios à comédia dell’arte, sem saber, é claro, ao concluir:

Os cômicos, pelo contrário, nunca utilizam as mesmas palavras em cada apresentação de suas comédias, inventando toda vez, apreendendo antes a substância, depois transmitindo os seus improvisos por velozes fios condutores e nós apertados, gerando assim uma forma livre, natural e graciosa. (FO, 1999, p. 106).

A substância a qual ele se refere pode se tratar da estrutura de ações que defino com os alunos, lembrando que eles poderiam ser livres para improvisar e criar, transformar a partir da estrutura de base. Durante a criação da cena *Pilates*, o estudante-pirata que interpretava o *Mestre* procurava experimentar a cada ensaio uma maneira nova de entrar em cena, de apresentar a estrutura base que ele tinha como roteiro da cena. Certa vez chegou a um ensaio e no meio da cena surpreendeu a todos: “*Hoje vamos fazer um momento de espiritualidade, preciso de um ator aqui na frente para participar comigo.*”. Ele realizou uma mágica no meio da sequência de ações que eles já estavam acostumados a fazer. Essa surpresa só trouxe benefícios à cena, porque mais uma vez todos compreenderam a importância de realmente explorar as sequências de ações novas, de surpreender o seu colega de cena, de entrar no jogo que é proposto de

forma verdadeira e entregue ao trabalho. Tal entrega não poderia estar mais aparente do que no dia 29 de janeiro de 2018, no palco daquele auditório.

Encheu-me de orgulho observar o crescimento de cada um dos estudantes-piratas, as transformações nos processos de criação, os medos e barreiras que cada um, a seu tempo, foi superando, e no final ver o quanto eles estavam à vontade em cena e, como grupo, unidos, sabiam que podiam contar com seus colegas. Eles não precisavam ter medo. Tinham uns aos outros, e todos tinham o público com eles. Desmistificamos a ideia de que o público estaria ali para julgá-los, aqueles olhos atentos a cada ação que eles realizavam estavam ali para compartilhar com eles aquele momento mágico.

5. LANÇAR ÂNCORA! – INDÍCIOS PARA UMA CONCLUSÃO

O amor à palavra é uma virtude; seu uso, uma alegria.
(ZUMTHOR, 1993, p. 73)

Sempre acreditei no teatro como uma ferramenta para a transformação do indivíduo. Quantas vezes já me transformei e me reinventei a partir da arte teatral. Mas, neste processo, meu foco eram os alunos do IFRN. Estava atenta o tempo todo às possíveis transformações neles. Porém, quando menos esperava, percebi que minha entrega nesta experiência, esta que nos atravessa, nos afeta e nos transforma, resultou em um reencontro importante: a Raiana docente. Então, eu que antes me compreendia como a Raiana-atriz-pesquisadora-palhaça, agora me vejo como a Raiana-atriz-pesquisadora-palhaça-docente. Que lindo presente esta travessia em mares “nunca dantes navegados”, por vezes agitado, compartilhou comigo. Sou toda gratidão.

Com o intento de responder às questões que surgiram no decorrer desta pesquisa, compreendo importante compartilhar meus momentos de escuta durante o processo, pois foram nestas ocasiões que a prática docente se fez mais tranquila. Em todos os casos em que eu tentava sozinha criar uma cena, ou montar a estrutura do experimento cênico, eu me via sem saída, por vezes perdida no caos das ideias. Contudo, toda vez que ao chegar aos ensaios me colocava aberta para sugestões ou situações que surgiam como verdadeiros presentes para nosso trabalho, a arte teatral acontecia e as cenas se concretizavam. As soluções surgiam como lapidando a joia bruta.

É importante ressaltar que este relato é da minha experiência com estes alunos que possuem também as suas próprias experiências. Reforço que cada experiência é única e intransponível. Busco aqui um diálogo para novas descobertas e um espaço para reflexões que possam dialogar com tantas outras experiências existentes no âmbito da pedagogia teatral.

Ter aberto o espaço do teatro para o uso de recursos multimídias deixou os estudantes-piratas ainda mais envolvidos na prática que eu propunha. Por isso, mais uma vez, retorno ao ponto da escuta do outro. Talvez se eu tivesse ignorado a riqueza de possibilidades que me foram apresentadas quando o estudante *Mestre* editou o pequeno vídeo que produzimos. Talvez, e ressalvo o talvez, porque cada experiência é um campo de incertezas. E, vale ressaltar, não compreendo isso como algo negativo. Talvez o resultado não tivesse sido tão rico quanto o que colhemos. Ou, talvez, o contrário. É relevante compreender as palavras de Jorge Larrosa Bondía:

Assim insistirei, para terminar, que não se pode pedagogizar, nem didatizar, nem programar, nem produzir a experiência: que a experiência não pode fundamentar nenhuma técnica, nenhuma prática, nenhuma metodologia; que a experiência é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida, quando a vida treme, ou se quebra, ou desfalece; e em que a experiência, que não sabemos o que é, às vezes canta. (LARROSA, 2015, p. 13).

Não busco respostas exatas. Talvez eu esteja apaixonada pelas perguntas, como Larrosa nos aponta em relação às experiências: “E a da experiência do saber, a de cada um, a de qualquer um, a que não quer ter outra autoridade que a da experimentação e a incerteza, a que sempre conserva perguntas que não pressupõem as respostas, a que está apaixonada pelas perguntas.” (2015, p.67).

E talvez seja essa incerteza que faça da prática docente algo tão apaixonante. Cada aula realizada é singular, cada processo é único, e cada resultado é particular. Conforme Narciso Telles: “O ensino de teatro precisa considerar que o conhecimento teatral é estabelecido nessas práticas de troca entre o fazer e o ensinar, e todas as implicações e demandas de trabalho pertinentes a essa relação.” (TELLES, 2013, p. 20). Foi a partir desta experiência e das trocas existentes entre o fazer e ensinar que eu me re-apaixonei pela prática pedagógica e que deu um sentido maior à minha pesquisa.

Em relação aos elementos do corpo-voz e da comicidade, os estudantes-piratas compreenderam que não existe uma regra exclusiva que indica o que é ou não cômico, mas, antes, vários caminhos para se obter o efeito risível. O cômico está na surpresa, na voz, no corpo, no olhar, no figurino, no cenário, nas situações, em um e em todos os elementos de cena juntos. É a sensação de explorar a partir de elementos pesquisados, de descobrir novas potencialidades e, depois de muitas tentativas, acertos e erros, ao encontrar o cômico, não deixá-lo escapar. É tentar compreender o que faz de algo cômico, se ele se faz presente, e trabalhá-lo para que se mantenha o estado da graça.

Cada ator tem uma maneira diferente de acessar suas criações, uma maneira diferente de se concentrar, de reagir ao novo, às surpresas, e esse foi um dos grandes desafios ao se trabalhar com o grupo de estudantes-piratas, como atores amadores, com diferentes idades, e variadas experiências de vida. Qual método de criação é o mais eficiente? Eu não tinha a resposta na teoria, e foi na prática que, aos poucos, fui observando que o que funcionava para um, para outro, simplesmente não acessava ponto de criação nenhum. Era um desafio, mas prazeroso de se observar.

Os registros escritos dos estudantes-piratas foram fundamentais para que eu acompanhasse essas descobertas e percebesse a sensibilidade para a criação e percepção do corpo-voz e suas potencialidades cômicas, tornando-se cada vez mais potente a cada

ensaio. E foi graças à confiança que eles depositaram em mim que eu pude ter acesso a esse precioso material no qual, a cada novo ensaio, via-se um desprendimento maior na escrita, tornando-se cada vez mais ousados e criteriosos. Sou grata pelo crédito que os estudantes-piratas me deram e por isso levo as anotações como um grande tesouro da minha pesquisa.

No começo eu acreditava que minha pesquisa iria proporcionar àqueles alunos que possuíam o desejo do fazer teatral, a oportunidade de vivenciar o teatro. Porém, ao final de tudo, percebi que quem mais cresceu com “aqueles meninos” – forma carinhosa que eu os chamava - fui eu. Eles são especiais, incríveis, criativos, espertos, atentos ao jogo o tempo todo. Eles são, no presente, o meu tesouro. E continuarão sendo. Eles me surpreenderam. No dia da apresentação, quando eu os vi em cena, percebi que estavam com corpos e vozes muito mais desenvolvidos e transformados do que eu pensava. Grande erro meu acreditar que eles tinham um limite de criação. Penso que nem eles acreditavam na potência de expressão corporal e vocal que tinham. Representaram, dançaram, criaram, imaginaram e colocaram em prática, improvisaram como nunca imaginei que poderiam fazer em cena, com uma plateia de cerca de trezentas pessoas. Eles foram maravilhosos. “Os meninos” surpreenderam a mim e a eles mesmos. Compreenderam que tudo aquilo que viveram foi resultado dos seis meses de trabalho. Se na hora eles sabiam o que fazer e como fazer, sem eu precisar falar como deviam agir na improvisação, é porque estavam apropriados daqueles personagens e do contexto das cenas. Não estavam sozinhos. Eram um grande grupo, unidos, compartilhando o prazer daquele momento.

Se antes de entrar em cena só o que sentiam eram náuseas e cólicas abdominais de tão nervosos que se encontravam, após os aplausos finais sentiram a delícia que é estar em cena, o desejo de querer vivenciar mais, de sentir de novo aquele prazer da atuação, de fazer rir. Do dever cumprido. Do amor pelo teatro. Do amor pela palavra. Do amor pela voz. Do amor pelo corpo. E eu do amor pela docência.

REFERÊNCIAS – A MINA DE OURO

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ÁVILA, Silvana Baggio. **A organicidade da palavra no processo criativo do ator**. Porto Alegre – 2010. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicole. **A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.
- BISCARO, Barbara. **Vozes Nômades: Escutas e escritas da voz em performance**. Florianópolis – 2015. Tese de doutorado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Santa Catarina.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. **Base Nacional Comum Curricular**. (BNCC). Brasília, DF, 2017. Disponível em <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 20 de set. 2018.
- BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio**. (PCNEM). Brasília, DF, 2000. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/expansao-da-rede-federal/195-secretarias-112877938/seb-educacao-basica-2007048997/12598-publicacoes-sp-265002211>. Acesso em: 20 de set. 2018.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2001.
- CANALLES, Pablo. **Dos princípios do ator: A análise da ação física através da tríade percepção-imaginação-adaptação, a partir dos pressupostos de Konstantin Stanislávski**. Florianópolis – 2008. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Santa Catarina.
- CARRICO, André. **Por conta do Abreu: Comédia Popular na obra de Luís Alberto de Abreu**. Campinas – 2004. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo.
- _____. **Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, Rádio e Circo na poética trapalhônica**. Campinas – 2013. Tese de doutorado – Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo.
- CARTER, Judy. **“Stand-up Comedy: The Book”**, tradução de Emilio Boecht e Aldo Camolez. 1989.
- CARVALHO, Herli de Sousa et al. Arte e Educação: uma experiência extensionista do teatro na escola pública. **Revista Conexão UEPG**, Ponta Grossa, vol. 11, n. 02, p. 158-

167, mai./ago.2015. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/conexao>. Acesso em: 03 de set. 2018.

FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (orgs.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia : EDUFU, 2009. 328 p.

FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Plexus, 2015.

GOLVENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 25 de jun. 2018.

_____. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi – 1 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

LOPES, Sara Pereira. **Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro**. Tese (Doutorado em Artes). São Paulo: USP, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

REVERBEL, Olga Garcia. **Jogos Teatrais na Escola: Atividades Globais de Expressão**. São Paulo: Editora Scipione, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & CIA**. São Paulo: Editora Ática S.A. 1995.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2011.

SIMÕES, Elane Fátima. **Além do instituído**: uma análise da disciplina Artes Cênicas do IFRN/CNAT. Braga – 2016. Tese (Doutorado) – Universidade do Minho, Portugal.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Jogos teatrais para a sala de aula**: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra**: caminhos da fala do ator contemporâneo. Porto Alegre: Movimento/EDUNISC, 2009.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TELLES, Narciso (org.). **Pedagogia do teatro:** Práticas contemporâneas na sala de aula. Campinas, SP: Papirus, 2013 – (Coleção Ágere)

EMAC/UFG. UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS. **Licenciatura em Artes Cênicas**, v. 2. Goiânia: FUNAPE;UFG/Ciar, 2010.

VALENTIN Karl. Cabaré Valentin In: BOTKAY, Caique; Buza, FERRAZ. **Caderno de Teatro – Revista O Tablado**, n. 86, p. 19 – 37, jul./ago./set. 1980. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro/>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

VIDOR, Heloise Baurich. **Leitura e Teatro:** aproximação e apropriação do texto literário. São Paulo: H. B. Vidor. Tese (doutorado) – Departamento de Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 222f. 2015. Disponível em file:///C:/Users/Raiana/Downloads/Heloise_Baurich_Vidor.pdf. Acesso em 27 de jun. 2018.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** A “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

APÊNDICES – PINGENTES CONFECCIONADOS

Apêndice A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para uso de imagens (Fotos, vídeos e depoimentos) – Maiores de Idade

TERMO DE CONSETIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA USO DE IMAGENS (FOTOS, VÍDEOS E DEPOIMENTOS)

Eu, _____, portador(a) da cédula de identidade nº _____, **AUTORIZO** a mestrandia, Raiana de Freitas Paludo, aluna responsável pela pesquisa: O desenvolvimento da comicidade do aluno-ator através da utilização de registros vocais”, vinculada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a fixar, armazenar e exibir a minha imagem por meio de fotos, vídeos e pequenos depoimentos escritos, com o fim específico de inseri-la nas informações que serão geradas na pesquisa, aqui citada, e em outras publicações dela decorrentes, quais sejam: revistas científicas, congressos e jornais.

A presente autorização abrange, exclusivamente, o uso de minha imagem para os fins aqui estabelecidos e deverá sempre preservar o meu anonimato. Qualquer outra forma de utilização e/ou reprodução deverá ser por mim autorizada.

A pesquisadora responsável Raiana de Freitas Paludo, assegurou-me que os dados serão armazenados em meio eletrônico e o material por escrito guardado em pastas coletados sob sua responsabilidade, por 05 anos, e após esse período, serão destruídas.

Assegurou-me, também, que serei livre para interromper minha participação na pesquisa a qualquer momento e/ou solicitar a posse de minhas imagens.

Natal, _____ de _____ de 2017.

Assinatura do participante da pesquisa

Assinatura da pesquisadora responsável

Apêndice B - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para uso de imagens (Fotos, vídeos e depoimentos) – Menores de Idade

**TERMO DE CONSETIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA USO DE IMAGENS
(FOTOS, VÍDEOS E DEPOIMENTOS) – MENORES DE IDADE**

Eu, _____, portador(a) de cédula de identidade nº _____, responsável legal pela menor _____, portadora de cédula de identidade nº _____, **AUTORIZO**, a mestranda Raiana de Freitas Paludo, aluna responsável pela pesquisa: “O desenvolvimento da comicidade do aluno-ator através da utilização de registros vocais”, vinculada ao programada de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a fixar, armazenar e exibir a imagem por meio de fotos, vídeos e pequenos depoimentos escritos, da menor supracitada com o fim específico de inseri-la nas informações que serão geradas na pesquisa, aqui citada, e em outras publicações dela decorrentes, quais sejam: revistas científicas, congressos e jornais.

A presente autorização abrange, exclusivamente, o uso da imagem da menor para os fins aqui estabelecidos e deverá sempre preservar o seu anonimato. Qualquer outra forma de utilização e/ou reprodução deverá ser por mim autorizada.

A pesquisadora responsável Raiana de Freitas Paludo, assegurou-me que os dados coletados serão armazenados em meio eletrônico e o material por escrito guardado em pastas sob sua responsabilidade, por 05 anos, e após esse período, serão destruídas.

Assegurei-me, também, que a menor é livre para interromper sua participação na pesquisa a qualquer momento e/ou solicitar a posse de suas imagens.

Natal, _____ de _____ de 2017.

Assinatura do(a) responsável legal

Assinatura da menor

Assinatura da pesquisadora responsável

Apêndice C – Cartaz de divulgação da Oficina: *CORPO-VOZ, e um riso.*

OFICINA DE TEATRO



Segundas e quartas-feiras, 10h30 às 12h00
NUARTE/CNAT/IFRN

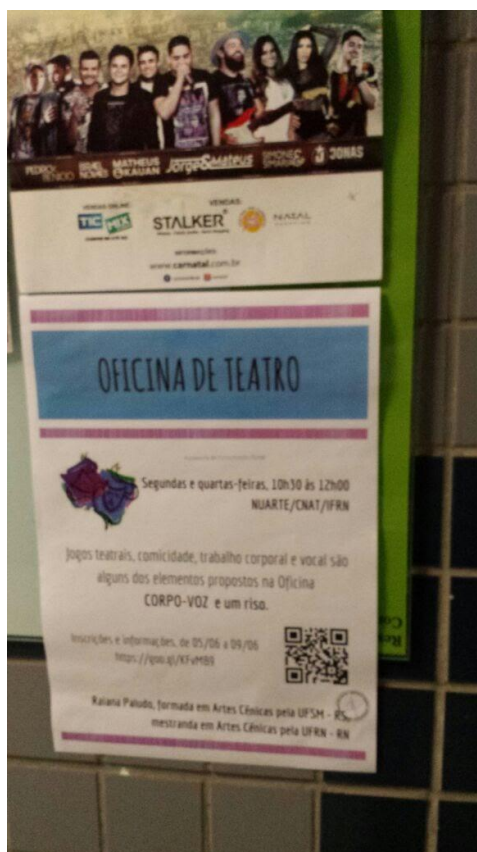
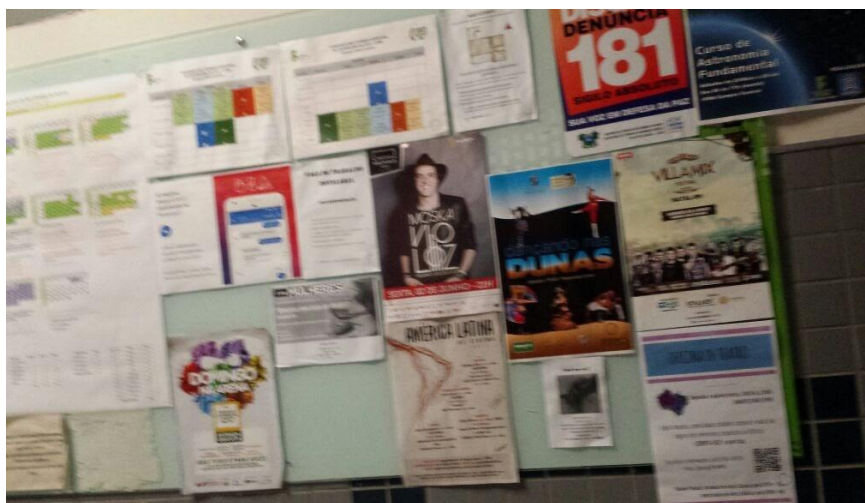
Jogos teatrais, comicidade, trabalho corporal e vocal são
alguns dos elementos propostos na Oficina
CORPO-VOZ, e um riso.

Inscrições e informações, de 05/06 a 09/06
<https://goo.gl/KFvMB9>



**Raiana Paludo, formada em Artes Cênicas pela UFSM - RS,
mestranda em Artes Cênicas pela UFRN - RN**

Apêndice D – Fotos do cartaz de divulgação da oficina no painel do IFRN/CNAT



Apêndice E – Questionário aplicado aos alunos via formulário eletrônico

Oficina de Teatro: CORPO-VOZ, e um riso.

A oficina faz parte do projeto de mestrado em Artes Cênicas de Raiana Paludo (UFRN), e inclui elementos de comichidade, jogos teatrais, trabalho vocal e corporal, com uma apresentação cênica final. Com duração de 06 meses, os encontros serão iniciados em junho/2017, às segundas e quartas-feiras, das 10:30h - 12:00h, no NUARTE do Campus Natal Central, sendo disponibilizadas 15 vagas. O processo seletivo incluirá a inscrição inicial, de 05 a 09 de junho, via formulário online, e uma entrevista individual para os selecionados. Serão priorizados estudantes maiores de 18 anos. Previsão de início da oficina: 26 de junho.

Caso tenha alguma dúvida, favor enviar para o e-mail amart.artes@gmail.com

***Obrigatório**

1. Nome completo *

2. Data de nascimento *

3. Matrícula - Curso - Período (IFRN) *

4. Telefone para contato *

5. E-mail *

6. Você possui experiência com artes cênicas (teatro)? *

7. Por que você gostaria de participar da oficina? *

Apêndice F – Instrumento para as entrevistas

[illegible]

ANEXOS – PINGENTES RECEBIDOS

Anexo 01 - Imagem da divulgação da oficina no Portal Web do IFRN/CNAT

The image is a screenshot of the IFRN/CNAT website. At the top, there is a header with the IFRN logo, the text "INSTITUTO FEDERAL Rio Grande do Norte", and navigation links for "E-mail", "Acessibilidade", "Mapa do Site", and "RSS". A search bar is also present.

The main content area features a sidebar on the left with a menu of links: "Página Inicial", "Acesso à Informação", "Campi", "Natal - Central", "Institucional", "Colegiados", "Histórico", "Regimento", "Atos Administrativos", "CPA", "Editais", "Cursos", "Calendário Acadêmico", "Horários de aula", "Biblioteca Central", "Biblioteca Setorial", "Pesquisa e Inovação", "Observatório da Energia", "Extensão", "Estrutura Física", "Estrutura Administrativa", "Eventos", "Alunos", "Mapa das Salas", and "Esporte".

The main content area displays a news article titled "Inscrições para oficina 'CORPO-VOZ, e um riso' começam nesta segunda-feira (5)". The article is dated 02/06/2017 and mentions that activities will take place in the NUAITE dance hall. It states that the Campus Natal-Central (CNAT) is in partnership with a master's program in Arts Sciences at UFRN, led by Raiana Paludo, who will be promoting the theater workshop 'CORPO-VOZ, e um riso' in the dance hall of the NUAITE. The workshop is scheduled for Tuesdays and Thursdays from 10h30 to 12h00. It lists activities such as theatrical games, improvisation, physical and vocal work, and some of the proposed elements for the workshop. A QR code is provided for registration and information, with a link to https://goo.gl/KFvMB9. The article also mentions that Raiana Paludo is a graduate in Arts Sciences from UFSC - RS, and is currently a master's student in Arts Sciences at UFRN - RN.

At the bottom of the article, there are tags: "Teatro", "parceria", "UFRN", and "CNAT". There are also links for "Enviar" and "Imprimir".

